PAPELES DE SON ARMADANS

Año V Tomo XVI. Núm. XLVIII

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
MAY - 9 1960
PERIODICAL READING ROOM

Las reglas del juego.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

Luis Cernuda: *Bécquer y el poema en prosa español.*

Ricardo Gullón: *«Platero», revivido* [Conclusión]

DE RAMAS EN FLORES, DE FLORES EN RAMAS

Eugenio Florit: *Tres autos religiosos.*

EL BANDO DE LOS ÁNGELES

Juan Eduardo Cirlot: *Plástica abstracta en España, VI.*

LOS DÍAS SOBRE LA TIERRA

Guillermo de Torre: *Hacia una nueva imagen de Moratín.*

• •

TRIBUNAL DEL VIENTO. LA ATALAYA Y EL MAPA

•

Índice del tomo XVI.

Madrid - Palma de Mallorca

Marzo, MCMLX

LOS PAPELES DE SON ARMADANS, *XLVIII*

Madrid - Palma de Mallorca

Marzo, MCMLX

Se han tirado aparte cincuenta ejemplares sobre papel de hilo verjurado Vilaseca, numerados y con el nombre del suscriptor impreso.

Depósito Legal. P. M. 7. - 1958.

Imprenta Mossèn Alcover. - Calatrava, 68. - Palma de Mallorca

PAPELES DE SON ARMADANS

Año V Tomo XVI. Núm. XLVIII

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Las reglas del juego

El escritor, en la convalecencia de su dengue invernal, se entretiene escuchando manar de su cabeza las sosegadas ideícas que no fatigan, las templadas figuraciones que desempolvan, con una desusada y antigua delicadeza, los confusos recuerdos que se criaron al calor de la cataplasma, el ladrillo de horno y los vahos de eucaliptus, que son los tres pies del banco de la honesta terapéutica del caballero.

El escritor, de nuevo ante su mesa de escribir –¡qué zurriburri!– piensa que la vida, ese achuchón, es naipe que conviene jugar con alegría y con sosiego, baza en la que no vale echar los pies por alto, ni pegar una patada a la mesa, ni romper la baraja. No; la vida es deporte de paladines –algo que tiene sus reglas, que no son, a buen seguro, las del biribís– y no ruin relance de vilagómez, flor cautelosa de baratero de la tahurería.

La vida hay que vivirla peligrosamente, como mandaba el arriesgado Niestzche, pero sin ira y recordando siempre que el peligro es alegre y reconfortador.

Favor de la ventura no merece
quien, por temor del mal, del bien rehuye,
y al peligro su vida nunca ofrece,

cantó, en sabio y alambicado verso, el divino Herrera, cisne en paz de las empresas más descomunales y heroicas.

El escritor es hombre que, una mañana de hace ya muchos años, probó a raer la mala hierba de la ira de su corazón porque, cansado como andaba de codearse con iracundos, leyó en Cervantes –su respetado mentor– que cuando la cólera sale de madre, no tiene la lengua padre, ni ayo, ni freno que la corrija. Y el escritor, que cree en la división del trabajo, prefiere que sean otros mochuelos los deslenguados del olivo en el que no piensa anidar.

Sin ira y con amor –incluso al peligro– se camina con la conciencia en abierto sosiego y, gracias a Dios, con la voluntad en gracia de Dios y puesta en el cuidado de no hacer a nadie la puñeta.

Las reglas del juego de la vida exigen, como condición previa, que la vida se viva –y hasta se juegue– a pecho descubierto y en medio del redondel del mundo. Marcan las cartas quienes, agazapados tras la tapia de los tan rentables prestigios domésticos, no asoman la gaita por si llueven chuzos. Nuestros días sobre la tierra son como una sombra, se lee en el Libro de Job, pero no cría sombra quien se obstina en confundirse con la sombra misma.

No; por temor del mal –recuérdese al sevillano don

Fernando– no puede rehuirse la gallarda prueba del bien. El mal es castigo cuya pirueta no debe atemorizar al perseguidor del limpio premio del bien. La vida se juega no más que por jugarla y por cumplir, para satisfacción propia, con su más sereno sentido, y el no querer salir a la palestra, que es tanto como renunciar por anticipado al juego, señala las carnes del timorato con la indeleble huella de la muerte en vida, que es la espantable máscara que se pasea con la pena, pero sin la gloria, de la muerte a secas, esa noble derrota que tanta lozanía puede guardar en su siembra. No se pueden pescar truchas a bragas enjutas, cierto es, pero entiéndase que el verdadero pescador –léase a Isaac Walton– sale a perseguir la trucha sin importársele, en buena ley, volver con el altabaque de vacío.

El escritor, talcualillo como va de su trancazo marceño, se distrae viendo volar las gaviotas –esos pájaros que tienen la carne medio de cabra loca y el otro medio de cuerdo bacalao– y también imaginando, casi sin atención siquiera, las imaginaciones que sirven para no morir con la cabeza debajo del ala, igual que un gorrión dormido.

El escritor, otra vez a su mesa de escribir, que es un recio tocón sobre el que bien pudiera despenarse el próvido puerco de las delicias del paladar, las abundancias, las ansias y las gustosas bendiciones de la panza en paz –¡qué rebumbio!–, piensa que la vida, esa expiación (al cristiano decir de San Bernardo) es lid que hay que lidiar con la frente en alto y sin esconder la mano ni sin sacar los pies de las alforjas.

Goethe cantó la majestad del dorado árbol de la vida. El duro y sabroso cuesco de su fruto, el corazón donde se guarda la clave que regula el juego y sus lances, se llama, en prudente español, prudencia. La prudencia, decía Cicerón, es el arte que enseña a distinguir lo deseable de lo repulsivo; lo que se debe querer, de lo que no se debe ni pensar querer. Barajando al querer y al no querer, Raimundo Lulio pensó que de su multiplicación nace la ira.

El escritor, que hace ya muchos años –se dijo– tiró la ira por la borda, piensa prudentemente, en las palabras que Quintiliano dedicó a los jueces airados: damnant quod no intelligunt. El escritor, pertrechado de docena y media de libros, se siente capaz de digerir y de hacer carne de su carne a todo lo que le echen. Que Dios le perdone el disfrazar de soberbia –y ni aun eso– su humilde soledad.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

LUIS CERNUDA:

Bécquer y el poema en prosa español

•

RICARDO GULLÓN:

«Platero», revivido [Conclusión]

Bécquer y el poema en prosa español

Puesto que no parece posible hablar de poesía en prosa hasta que su autor no nos dé indicio suficiente de que intentaba escribirla, es necesario prescindir, en cuanto antecedentes del poema en prosa, de no pocos trozos de nuestra prosa clásica, que sin embargo presentan afinidad evidente con la expresión poética. Acaso sea en la época moderna cuando resulte ya posible indicar un prosista nuestro en quien nos parezca percibir la intención de utilizar la prosa, en momentos determinados, como instrumento poético. Aludimos a José Somoza, acaso menos apreciado de lo que merece; léase cómo comienza su fragmento *El Risco de la Pesqueruela,* y se percibirá no sólo el cambio respecto a nuestra prosa clásica, sin pérdida de dignidad, sino el propósito de decir «poéticamente».

Nuestra prosa consigue a finales del siglo XVIII (a diferencia de nuestro verso, que no lo consigue) el hallar con eficacia bastante un tono, expresión y estilo nuevos, queremos decir distintos de los de la prosa clásica. La dificultad, el titubeo en desembarazarse del peso que representa la tradición inmediata, la presentimos en Villarroel. Mas esa dificultad queda pronto vencida por otros, y nuestra prosa moderna sigue su camino, pero no en una sola dirección, sino en dos: una, la de la prosa que pretende más bien ser instrumento lírico, y otra la de la prosa que pretende

en cambio trasladarnos al campo de la observación de costumbres, ser instrumento expresivo de la realidad contemporánea. Somoza puede representar la primera dirección (mucho menos rica y desde luego menos evidente que la otra); para elegir representante de la segunda habría algún *embarras du choix*, pero limitémonos con mencionar al autor de *Fray Gerundio de Campazas*.

La prosa que aspiraba a convertirse en instrumento lírico respondía sin duda a cierta necesidad difundida por la atmósfera de la época, porque entonces es también, precisamente, cuando en Francia comienza a aparecer como forma literaria el poema en prosa, el cual, a diferencia de lo raro y pobre en nuestros esfuerzos indígenas, habría de desarrollarse allá durante el siglo pasado, obteniendo las obras maestras que todos conocemos. Dichas tentativas comienzan a manifestarse en Francia primeramente a través de las adaptaciones de cantos folklóricos extranjeros, es decir, de traducciones, y luego los mismos intentos, aun siendo ya originales, seguirán ofreciendo a veces cierto tono de traducción[1]. Al mismo tiempo que algunos escritores, entre los cuales bastará con citar a Rousseau y a Chateaubriand, escriben una prosa que en momentos

---

[1] Entre las primeras pueden citarse las *Chansons Madécasses* (1787), de Parny, y las *Ballades, Légendes et Chants Populaires de l'Anglaterre et de l'Ecosse* (1825), de Loève-Veimars, para no aludir a las traducciones de Ossian. Entre las segundas, *La Guzla* (1827), de Merimée.

determinados tiene virtudes poéticas, otros trabajan específicamente en la creación de una nueva forma literaria: la del poema en prosa. *Gaspard de la Nuit* (1842), de Bertrand, representa la fase primera en la evolución del género; los *Petits Poèmes en Prose* (1869), de Baudelaire, la fase segunda; *Les Illuminations* (1886), de Rimbaud, la tercera, de riqueza inagotable aún en nuestro tiempo[2].

En la literatura española el género no tendrá una riqueza igual, ni mucho menos, pero aun dentro de su modestia no ha recibido, que nosotros sepamos, reconocimiento alguno por parte de críticos e historiadores. Antes de Bécquer, en los escasos eslabones que hallamos para la evolución del poema en prosa dentro de nuestra literatura, hay que mencionar a Enrique Gil, referirnos a pasajes determinados de su novela *El señor de Bembibre,* limitándonos a recordar que el género literario propio del poema en prosa padeció en Francia, para la delimitación de su materia, de alguna confusión con la materia novelesca. Así como también que el poema en prosa es, por esencia, breve, a semejanza del poema en verso, respecto del que también se dice por idénticas fechas (recuérdese a Poe y a su *Poetic Principle*) debe ser breve. Mas si la longitud mayor o menor del poema en verso es cuestión contro-

---

[2] A quienes el tema interesa, me permito indicarles la *Antologie du Poème en Prose* (1946), de Maurice Chapelain y *Le Poème en Prose de Baudelaire jusqu'a nos jours* (1959), de Suzanne Bernard.

vertible, no parece serlo la de la brevedad del poema en prosa.

Es Gustavo Adolfo Bécquer quien adivina en España la necesidad de la poesía en prosa y quien responde a ella y le da forma en sus *Leyendas*. Cosa curiosa que uno de los antecedentes franceses de dicho género sea el *Smarra ou les Démons de la Nuit* (1821), de Nodier, donde interviene el elemento sobrenatural, de tanta importancia, como se recordará, en las *Leyendas* de Bécquer. Podemos suponer con escaso riesgo de equivocarnos que Bécquer leía francés y que en obras originales de dicha lengua o traducidas a ella pudo tener noticia de los intentos realizados para hacer de la prosa instrumento poético. ¿Hubo en Bécquer, para escribir poesía en prosa, razones semejantes a las que hubo en los poetas franceses? Éstos, cansados de la versificación mecánica, vacía de toda emoción o experiencia poética, que en Francia se había venido escribiendo, por lo menos durante todo el siglo XVIII, era natural que tratasen de crear para la poesía un instrumento libre de las convenciones, las limitaciones, las reglas que ligaban al verso, el cual, por esas mismas razones o por otras que no nos conciernen ahora, pudo parecerles enteramente ineficaz como medio de expresión poética.

Si Bécquer leía francés, como hemos supuesto e indicado, enterado de aquellas tentativas y aconsejado por ellas, si no por las otras escasas hechas antes en su propia lengua (ya que el verso neoclásico español, lo mismo que su contrapartida romántica, eran lo

bastante aburridos y monótonos como para incitarle al experimento), pudo intentar algo equivalente en español. Eso concierta por otra parte con lo que ya sabemos era intención suya al escribir verso: atentar contra la conformación clásica o clasicista del mismo, haciéndolo más flexible, convertirlo en instrumento adecuado de lo que quería hacer y decir con él. Así, paralelamente a cómo aproxima el verso a la prosa, trata también de acercar la prosa al verso, no para escribir una prosa poética, sino para hacer de la prosa instrumento efectivo de la poesía[3].

Si se nos preguntara cuándo la prosa deja de ser prosaica para transformarse en vehículo poético, sólo podemos remitir la cuestión a las palabras que encabezan este estudio: la intención del autor parece ser la única guía. El poema en prosa, como la poesía en verso, no se propone nada ajeno a su propia finalidad de expresar una emoción o experiencia poética. Y si sea cual sea la forma que adopte, ha de ser, como dejamos dicho, breve en extensión, eso parece contradecirlo el hecho de que las *Leyendas* de Bécquer no sean breves. Pero Bécquer no se propuso escribir como poesía en prosa todas sus *Leyendas;* sólo en algunas enteramente y en otras parcialmente es donde

---

[3] Bécquer pudo conocer *Gaspard de la Nuit,* que aparece en 1842, pero no es probable, ya que el libro tuvo entonces escasa difusión. Su vida apenas alcanza en más de un año a la edición, en 1869, de los *Petits Poèmes en Prose,* aunque algunos de éstos se hubieran publicado antes en revista.

quiso componer, unas veces poesía en prosa y otras un poema en prosa.

Tres son las *Leyendas* que escribe enteramente a manera de poesía en prosa: *La Creación* (Poema Indio), *El Caudillo de las Manos Rojas* (Leyenda India) y *Creed en Dios* (Cantiga Provenzal). Ensayos parciales de poemas en prosa se hallan en *La ajorca de oro, La corza blanca, El Gnomo* y *Las hojas secas,* además de los que ya indicaremos también intercalados en *El Caudillo de las Manos Rojas,* sin perjuicio de que esta leyenda sea toda ella, o pretenda ser, poesía en prosa. La falta de noticias acerca de la cronología en la obra de Bécquer es en este punto inconveniente grave, pues nos impide estimar si hay, como es natural que hubiera, avance técnico en la composición de su poesía en prosa, dejándonos entre apreciación gratuita y libre suposición.

Observemos que dichas tres *Leyendas* nos las ofrece su autor como traducción o adaptación de un texto extranjero (dos hindús y uno provenzal), lo cual concuerda con lo que ya indicamos respecto a la génesis del poema en prosa francés. Además de que sea probable el que Bécquer, tras de leer los textos épico-religiosos de la India en traducción europea (acaso en versión francesa), contara sin duda como acicate en su lector con la curiosidad o extrañeza del mismo ante cierta atmósfera exótica, subrayada por los nombres de personas y lugares, impuesta por el tema de que iba a tratar, lo cual supliría, si fuera necesario, a la inhabilidad del novel poeta en prosa.

Porque en efecto *La Creación* nos aparece como una suerte de poesía en prosa, dividida como está la composición en trozos de prosa de extensión no muy desigual, precedido cada uno de números romanos, para indicar su equivalencia con las estrofas en verso, así como el tono, ritmo de la frase y expresión, aunque no sostenidos a través de toda la obrita, son evidentemente líricos. «Los áureos picos del Himalaya se coronan de nieblas oscuras, en cuyo seno hierve el rayo, y sobre las llanuras que se extienden a sus pies flotan nubes de ópalo, que derraman sobre las flores un rocío de perlas». Léase toda la estrofa primera, y tal vez se perciba que ahí, en efecto, era intención de Bécquer utilizar, a excepción del verso, todos los recursos literarios propios de la poesía, acaso recargando un tanto la mano, ya que estaría poco seguro del terreno por el cual se aventuraba. Mas, si continuamos la lectura, es pronto noticiable cómo tono, ritmo y expresión decaen o, por lo menos, fluctúan indecisos.

Bécquer se había impuesto una doble tarea: de un lado, escribir una *Leyenda*, es decir, contar una historia, de cuya anécdota se desembaraza ahí en las tres estrofas últimas, y esa intención «utilitaria» choca con su segundo propósito, que de otro lado era el de escribir poesía en prosa; en la pugna entre ambas intenciones, contar y cantar, la primera acaba por malograr la segunda. Nuestra conclusión nos inclinaría a ver en *La Creación* un intento de himno, poesía rítmica, mas no métrica, no del todo diferente de aquella que Goethe emplea, ocasionalmente, en su

Werther. No se olvide que la época era propicia a los tanteos, a los ensayos de una poética nueva; en su prefacio a *Les Orientales* (1822), Hugo había escrito: «Que el poeta vaya adonde quiera, haga lo que le plazca; su ley es ésa... escriba en prosa o verso, esculpa en mármol o funda en bronce... El poeta es libre».

Algo semejante a lo que respecto de *La Creación* acabamos de decir podría repetirse de *El Caudillo de las Manos Rojas*. Ahí utiliza Bécquer algunas veces un párrafo o estrofa más breve, lo cual ayuda a su intención de escribir poesía en prosa; otra diferencia es la de que cierto número de estrofas formen un canto, de los cuales siete componen el poema. El escollo parece ser también el ya antes aludido: de un lado, intención de escribir poesía; de otro, necesidad de contar una historia. Mas acaso Bécquer disponga ahora con más destreza y gusto de los elementos exóticos requeridos por su tarea: «Siannah, la perla de Ormuz, la violeta de Osira, el símbolo de la hermosura y del amor, la que formó Bermarch en un delirio de placer, combinando la gentileza de las palmas de Nepal, la flexibilidad de los juncos del Ganges, la esmeralda de los ojos de una *schiva*, la luz de un diamante de Golconda, la armonía de una noche de verano y la esencia de un lirio salvaje del Himalaya». Sí, de la mano de Bécquer el exotismo comienza a aparecer en nuestra literatura.

Otra curiosa diferencia hallamos también ahí: el autor, quizá consciente de la dificultad con que lucha

(cantar y contar al mismo tiempo), haya querido aislar algunos momentos del canto dentro de la marcha regular de su relato. Así intercala dentro del Canto III, trozos líricos o épicos, impresos en tipo distinto y distintamente dispuestos en la página, que muestran parentesco con lo que de Ossian pudo conocer Bécquer. Son dos cantares de Siannah, épico el primero, que queda interrumpido a ruegos del héroe, y lírico el segundo. Por cierto que éste, *La vuelta del combate,* diálogo entre dos personas, la virgen y el caudillo, dividido en tres estrofas, nos da en la tercera un eco o anticipo (según se resolviera la cuestión cronológica) de la rima X (46): «Un velo de sombras cae sobre mis párpados. Todo se borra y se confunde ante mis ojos, que no ven más que el fuego que arde en los tuyos. Caudillo, ¿qué espíritu invisible llena el aire de melodías acordes y me estremece a su contacto?», pregunta la doncella. Y el caudillo la responde: «Virgen, es el amor que pasa». Como se recordará, Baudelaire, en sus *Petits Poèmes en Prose,* repite como poemas en prosa algunas de sus composiciones en verso de *Les Fleurs du Mal,* anteriores a aquéllos. ¿Es *El Caudillo de las Manos Rojas* anterior a la rima X o ésta anterior a dicha *Leyenda?* Otra vez la ignorancia de la cronología en la obra becqueriana dificulta la resolución de cuestiones acaso de algún interés, como ésa que dejamos ahí planteada.

Creed en Dios (Cantiga Provenzal) nos parece indicar, aunque también haya en ella historia y canto, dominio superior del poeta sobre su medio elegido: la prosa.

Las cuatro estrofas iniciales tienen un ritmo más vivo, cada una de las tres primeras siendo como una variación del tema común a todas; dirigidas respectivamente a los «nobles aventureros», los «pastores» y luego a las «niñas», seguida la frase inicial en cada una de ellas por idéntica cláusula que empieza «si», luego se reúnen las tres, como tres afluentes de un mismo río, en la invocación de la estrofa cuarta. Invocación que luego se repite, mediado el poema, dirigiéndose otra vez el poeta, igual que el trovador se interrumpía en mitad de su canto para interpelar a sus oyentes, a los «nobles caballeros, sencillos pastores y hermosas niñas». Las estrofas III, IV, V, VI, VII, VIII y IX, separadas, así como las número I y X, del resto del poema por dos series de asteriscos, para marcar bien la diferencia del tono, son ejemplo perfecto de lo que Bécquer pudo hacer como poeta en prosa; todo en dichas estrofas, acento, ritmo, expresión, es admirable. Ahí el poema en prosa, consciente de sí mismo y de lo que representa, existe ya en nuestra lengua.

En algunos otros pasajes de sus *Leyendas,* Bécquer, deliberadamente, compone otros poemas en prosa. *La ajorca de oro,* en sus tres párrafos primeros, aunque sería mejor llamarles estrofas, ofrece un poema en prosa, y de los más bellos en nuestra lengua: «Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura...», comienza la estrofa primera; «Él la amaba, la amaba con ese amor...», comienza la estrofa segunda; «Ella era caprichosa, caprichosa y extravagante... Él, supersticioso, supersticioso y valiente...», anuda para concluir la

estrofa tercera. Léase el poemita todo; sus idénticas repeticiones de palabras en momentos determinados de la frase, acentúan aún más el ritmo poético y la atmósfera lírica. Lástima que la conclusión flaquee, dedicada como está, no tanto a concluir el poema como a plantear el tema a que el mismo debía servir de introducción. Bécquer no pudo, no quiso o no supo, como ya hemos repetido, separar lo novelesco de lo que propiamente debía ser materia del poema en prosa.

La corza blanca, además de ser una de las más encantadoras *Leyendas,* encierra dentro de la historia, a manera de entreacto o entremés lírico (lo mismo que ya vimos ocurría en *El Caudillo de las Manos Rojas*), dos coros, cantados por voces «delgadas, dulces y misteriosas», ambos impresos con distinto tipo que el resto de la historia y diferente disposición en la página. La frase o estrofa en cada uno, a manera de versículo, es ya una invocación a las criaturas mágicas que pueblan el aire, el agua o los bosques, ya una indicación de las circunstancias nocturnas de silencio y de calma que favorecen, precisamente, la aparición de dichas criaturas. Ambos coros son, al parecer de quien esto escribe, muestra excelente de lo que Bécquer podía hacer como poeta en prosa. No se desatienda además la afinidad que ofrecen ambos coros con la poesía traducida en prosa, afinidad a la que ya aludimos al tratar de los orígenes franceses del poema en prosa.

Mas no son los únicos poemas en prosa que en dicha *Leyenda* aparecen; intercalado en el relato

tenemos también otro, no diferenciado tipográficamente del resto. Lo integrarían tres párrafos o estrofas que respectivamente comienzan: «El río, que desde las musgosas rocas...»; «Los álamos, cuyas plateadas hojas...»; «El viento, agitando los frondosos árboles...» En cambio, no me parece tan evidente la intención de Bécquer de componer, más adelante en la historia, otro poema en prosa; me limitaré a indicar el pasaje en cuestión, por si algún curioso del tema quiere examinarlo y decidir por sí: «Despojadas ya de sus túnicas...», sería la primera estrofa; continuando la segunda, «Aquí una de ellas, blanca como el vellón del cordero...», para concluir con la tercera, «Otra allá, con el cabello suelto sobre los hombros...». No dejemos las referencias a esta *Leyenda* sin indicar cómo el corto párrafo que comienza: «La *Azucena del Moncayo* llamábanla en veinte leguas a la redonda», nos da otra vez, en prosa, la expresión misma que utiliza la rima XIX (52): «que, como a las azucenas, parecía que Dios la había hecho de nieve y de oro», dice *La corza blanca*. «Como a ella (la azucena) te hizo Dios / de oro y nieve», dice la rima. ¿Cuál es anterior en ambas expresiones, la de la prosa o la del verso? Otra vez la ignorancia cronológica nos impide resolver tal dificultad.

El diálogo entre el agua, el viento, Marta y Magdalena, en *El Gnomo*, constituye, si no un poema en prosa, un fragmento de poesía en prosa; una poesía libre, animada por cierta intuición cósmica de las fuerzas del bien y el mal, representados respectivamente por el viento y por el agua, hablando a

Magdalena y a Marta, que muestra contacto evidente con lo que de la poesía traducida como prosa, ya en español, ya en francés, pudo conocer Bécquer. En *Las hojas secas* no es ya posible aislar un trozo determinado como informando un poema en prosa; más bien se diría que el tono poético flota, sin fijarse, a través de toda la composición, bañándola de una atmósfera lírica. El curioso podrá apreciar por sí mismo en una relectura, sin necesidad de indicaciones nuestras, los trozos donde Bécquer, en *Las hojas secas*, deja que el poeta hable, sin propósito de componer poema en prosa ni poesía en prosa.

Ahí nos encontramos en la otra linde que estas *Leyendas* tienen con la poesía, que es la de ser obra de poeta y, por lo tanto, están tocadas acá o allá por esa iluminación única que sólo la poesía da a lo que de su naturaleza participa. Pero eso es una cosa y otra la intención diferente y deliberada en su autor de componer a veces en dichas *Leyendas* como hemos tratado de indicar en este estudio, poesía en prosa o poemas en prosa.

LUIS CERNUDA

«*Platero*», *revivido*

(Conclusión)

4.

Además de los capítulos corregidos de *Platero*, entre los papeles para la nueva edición figuran no recogidos en la obra: *Obstinación*, *Mudeví* y *Platero y las muñecas*. El primero se publicó en el cuaderno tercero de *Unidad*, 1925; el segundo apareció en *España*, Madrid, 1924, bajo el título: *Cerro del viento*, junto con otras dos prosas. El tercero no sé que haya sido publicado antes, y pienso si se tratará de un capítulo excluído por el poeta al editar la obra, pues el texto que tengo a la vista es una prueba de imprenta, paginada y corregida, pegada luego sobre un papel blanco. El carácter del episodio explica la eliminación final del fragmento. En la hoja hay anotaciones que aclaran el propósito del poeta. En la parte baja dice: «(*Borrador.*», y en el ángulo superior de la izquierda: «*Leyenda.—Recuerdos.* / *P. y yo.*»; eso significa, en la terminología juanramoniana, que iba a ser incluído en el proyectado volumen *Leyenda*, dentro de la sección *Recuerdos*, libro *Platero y yo*.

El primero de los capítulos no recogidos en *Platero* lleva en la parte superior una indicación manuscrita que dice: «Plat. y yo» 3. / Serie». Sobre el título,

reza: «1os.» El título es, como en *Unidad*: «Obstinación / (Recuerdo de «Platero»)». Bajo el «de» hay una «*a*». El texto parece ser el publicado y las variantes, más apuntadas que decididas, son pocas:

«Ahora, Platero, habrás conocido de una vez al asno [sobre *asno*, a mano: *burro*] de la Obstinación (,) y a Ella misma, nuestra oscura diosa marimacho, que, metida la mano en el brasero ardiente, el clavo de su frente remachado en la nuca, apoya su ruda inmortalidad sobre el recto testuz de nuestro amigo rey.

(¡) Buena, torva diosa de asnos de todas clases! Tú, a veces, parecías el suyo inmemorial, su gran asno, su asno itifálico, su asno dios, cuando (a la fuerza querías meterte) *querías meterte a la fuerza* por los olientes habares en flor de *L*os Arroyos, o comerte todas las ricas uvas moscateles de la bodega del Diezmo, o trotar, por los rojos terrenos de palmitos y adelfas, tras las pobres burras quemadas de los caleros de Niebla. Yo (,) asno también obstinado, pero asno diabólico, asno envidioso, asno injusto, asno asistido, además, por diosas fuertes y hermosas de otra especie, te obligaba siempre, tenso el ronsal, lastimándote *aquella vez* el cuello gris (,) hasta (la) *hacerte* sangre, a hacer lo contrario de tu pertinacia.

(¡) Obstinación, perfecto nombre tuyo y mío! Los dos teníamos el brazo duro de la diosa sobre nuestra cabeza, sí; pero sobre el tuyo [sobre «el» y sobre la «o» de «tuyo», escribió «*la*» y «*a*»] era, por mí, cárcel, y sobre el mío [encima de «el» y la «o» de

«mío», manuscrito: «*la*» y «*a*»], a pesar de ti, cielo. Y hoy me remuerde y me amarga el verdor de mi vida porque no te traté como a *un* hermano verdadero (,); porque no te dejé siempre hacer lo que querías en la fe de tu obstinación, mientras yo, fundiendo lo espiritual con lo material en férreo nudo, suspirando y rebuznando a la vez, me metía a mi capricho (,) y libre de ti, y te metía a ti que no te importaban un comino, por mi amor, por mi belleza y por mi gloria».

El capítulo lleva al pie la fecha: «(1915)». Y más abajo: «(Comp.», que, en mi opinión, significa compárese con otras versiones, y con el original.

El segundo capítulo, publicado en el semanario *España*, Madrid, número 415, 29 de marzo de 1924, aparece copiado con la misma máquina que el recién transcrito y presenta muchas alteraciones respecto al texto publicado; las variantes son difícilmente legibles y en su mayoría están tachadas, dando al conjunto el aspecto de un primer borrador. En *España*, apareció este fragmento con el número dos de los tres insertos bajo el título: *Diario vital y estético de «Cerro del Viento» (1915-1924)*. Veamos el original corregido: «*El burro negro de la* Mudeví. / (Ventana al alma).»:

«(A veces) *Hoy* (–) (cualquier fea siesta gris (=), agua y cal (=), de invierno, de esas en que no tener una carta que no se espera es una hecatombe; comido aprisa, de vuelta de una cansada mañana ingrata (;), *descansando mal en una torcida silla de mimbre* [*púas*]; desengañado por completo (=) y, (con mala) [*sin*]

calefacción (=), de la bondad de este mundo y de la de sus lamentables transeúntes (–,)) mediosueño [sobre esta palabra: *hoy digo*] que «Platero», el plateado libro mío (,) que está [*ya ahora*; sigue una palabra ilegible] en su cuadra apacible del feliz estante limpio y solitario, es el horrible burro negro de la Mudeví (–) (la vieja Mudeví verde abanderada del cuervo (–)). Sale furioso, de pronto, por la vaga ciudad nubosa reflejada en los cristales, que se confunden con la tela araña de mi duermevela, los rompe en un estallido de luz blanca, se me sube sobre el corazón, como sobre una colina del Monturrio de Moguer, y (,) clavado en su mitad, me lo patalea rabioso y sin sentido.

(«) –¿Y para eso (»), le pregunto, dejándolo (cocear) *cocearme* a su iracundo antojo. («) he escrito ese libro tan bello (–), que es tú mismo (–), sobre ti; para eso he perdido tanto tiempo soñando y pensando en ti a través de la cancela al sur de mis recuerdos de colores amarillos (;), *como ese lampo difuso de este cielo de hoy;* y he hecho por ti (,) cuadra mi casa blanca, pesebre mi mesa viva, cebada mi voluntarioso corazón? (»)

(Pero Platero, que por ser ya libro, digo, burro [sobre: «de editor»: *robado de*] de editor jitano, se ha contajiado [encima de «contajiado»: *maleado*] sin duda) [aquí se inserta una frase manuscrita de difícil lectura, luego tachada por Juan Ramón] *Pero Platero maleado a lo jitano* de bizquerías de todo jénero y matiz, sigue (pataleándome) *pateándome* cabezonamente en la flor *y*

el fruto del corazón primaveral [*primaverado*] (–) hasta dejármelo como un guante viejo (de luto –, ni más ni menos que si fuera él mismo cualquier aficionado, [encima de «aficionado»: *editor pirata*] editor, diplomático,) director de revista o crítico, *y*... (amigo mío.) [Escrito a mano: «*Gracias*», y luego tachado].

Debajo del texto mecanografiado hay varias líneas manuscritas, que por incompletas y tachadas no hacen sentido y es difícil precisar cómo hubieran sido ordenadas. No hay duda de que Juan Ramón proyectaba dar nueva redacción al final de este fragmento.

El capítulo titulado *Platero y las muñecas*, si ha sido publicado, yo no sé decir dónde. Dada la cantidad de revistas y diarios de diversos continentes (ya no naciones) en que colaboró Juan Ramón, no cabe negar la posibilidad de que algunas cosas suyas hayan escapado a mi diligencia; para afirmar con seguridad completa haría falta verlo todo, pues no se olvide que muchos textos del poeta aparecieron, como es el caso del anterior, bajo títulos que hacen más complicada su identificación.

La que parece ser prueba paginada de imprenta lleva en la parte superior izquierda de la hoja en que está pegada las siguientes indicaciones: «Leyenda. / P. y yo./ Recuerdos./» y presenta enmiendas que parecen variantes, pero tres de ellas, por lo menos, son mera corrección de erratas. Las señalaré en seguida, aunque el lector podrá apreciarlo directamente en la reproducción que acompaña a este trabajo.

PLATERO Y LAS MUÑECAS

Se habían ido las niñas a comer y habían dejado en la galería sus muñecas sentadas en fila y por edades, en el suelo, contra la pared rosa toda como el resplandor del poniente.

La tarde de estío era serena, inmóvil y divina. En sus pilares recién encalados, malvas, rosas de sol, los grandes macetones azules derramaban sus enredaderas en nunca vista maravilla de coloraciones y fragancias encendidas. En los arriates el eléónimo montenía su fuerte brillo de bronce en la caída de la tarde. Lucían las menudas florecillas en regueros de delicada dulzura de luz. La luna grande y blanca que asomaba sobre el cabezo rojo tendía ya una suavísima sombra de tinieblas sobre la pradera...

De pronto dejé el libro. Platero, de algo que andaba por allí alfateando y mordisqueando se había parado, grande y en el centro de la galería como rumiando un sueño. Una cosa larga y negra como la trompa de un elefante pendía de su barriga blanca.

—Platero—le dije incorporándome asustado; ¿pero dónde tenías tú esa cosa tan larga y tan grande? ¡Platero!

Las muñecas caídas abrse más blancas en su hora última sus camisitas de nieve lo miraban asombradas, grandes como sus ojos redondos llenos de dibujadas pestañas.

(1912)

e
e
e

E
g
e
e
t
e
r
y
u

a
h
c
l
h

/
t

ú
g
p

Platero y las muñecas

«Se habían ido las niñas a comer y habían dejado en la galería sus muñecas sentadas en fila y por edades, en el suelo, contra la pared rosa toda como el resplandor del (poniento) *poniente.*

La tarde de estío era serena, inmóvil y divina. En sus pilares recién encalados, malvas, rosas de sol, los grandes macetones azules derramaban sus enredaderas en nunca vista maravilla de coloraciones y fragancias encendidas. En los arriates el (erónimo) *evónimo* montenía [errata no subsanada] su fuerte brillo de bronce en la caída de la tarde. Lucían las menudas florecillas en regueros de delicada dulzura de luz (,). *L*a luna grande y blanca que asomaba sobre el cabezo rojo tendía ya una suavísima sombra de (trineos) sobre la pradera...

De pronto dejé el libro. Platero, (de algo) que andaba por allí alfateando [errata] y mordisqueando se había parado, grande (y) en el centro de la galería como rumiando un sueño. Una cosa larga y negra como la trompa de un elefante (tendía) *pendía* de su barriga blanca.

–Platero– le dije incorporándome asustado; *¡Vamos! ¡Platero!* ¿pero dónde tenías tú (esa cosa tan larga y tan grande) *eso?* ¡Platero!

Las muñecas caídas atrás más blancas en (su hora última) sus camisitas de nieve lo miraban asombradas, grandes como sus ojos redondos llenos de dibujadas pestañas.»

Al pie, la fecha: «*(1912)*». La narración del episo-

dio, especialmente en su crudeza original, desentona de lo que lectores apresurados suelen creer característico de *Platero y yo*. Pero como ya señalaron algunos críticos, no faltan en este libro pasajes crudos, y Luis Bello, en el curso de su viaje por las escuelas de España, con ocasión de la visita a Moguer, señaló la dureza con que el poeta trataba a Frasco Vélez (atenuada, por cierto en las versiones inéditas), a don José, el cura, y sobre todo al pobre Lipiani, maestro de Moguer, de quien Juan Ramón dice en su admirable autobiografía lírica que se comía, los días de paseo, la mitad de la merienda de los niños. Pecado imperdonable a los ojos de quien tanto los quería.

Hay dos hojas de índice, gemelas en aspecto de las anteriores, y en ellas están señalados ciertos capítulos, seguramente con vistas a la proyectada revisión editorial de *Platero y yo*.

«ÍNDICE

	Págs.	
I.–Platero	17	x
II.–Mariposas Blancas	19	x
III.–Juegos del Anochecer	21	x
IV.–El Eclipse	23	
V.–Escalofrío	25	x
VI.–La Miga	27	x
VII.–El Loco	29	
VIII.–Judas	31	x
IX.–Las Brevas	33	
X.–¡Angelus!	36	x
XI.–El Moridero	38	

	Págs.	
XII.-La Púa	40	x
XIII.-Golondrinas	42	
XIV.-La Cuadra	44	x
XV.-El Potro Castrado	46	
XVI.-La Casa de Enfrente . . .	49	
XVII.-El Niño Tonto	51	x
XVIII.-La Fantasma	53	
XIX.-Paisaje Grana	56	x
XX.-El Loro	58	
XXI.-La Azotea	60	
XXII.-Retorno	62	
XXIII.-La Verja Cerrada	64	
XXIV.-Don José, El Cura	66	x
XXV.-La Primavera	68	x
XXVI.-El Aljibe	70	
XXVII.-El Perro Sarnoso	72	
XXVIII.-Remanso.	74	
XXIX.-Idilio de Abril	77	x
XXX.-El Canario Vuela	79	
XXXI.-El Demonio	81	
XXXII.-Libertad.	84	
XXXIII.-Los Húngaros.	86	
XXXIV.-La Novia.	88	
XXXV.-La Sanguijuela	91	x
XXXVI.-Las Tres Viejas	93	x
XXXVII.-La Carretilla	95	x
XXXVIII.-El Pan	97	x
XXXIX.-Aglae	99	
XL.-El Pino de la Corona	101	
XLI.-Darbón	103	x

Págs.

XLII.–El Niño y el Agua. 105
XLIII.–Amistad 107
XLIV.–La Arrulladora . . . . . 109 x
XLV.–El Árbol del Corral 111
XLVI.–La Tísica. 113
XLVII.–El Rocío 115
XLVIII.–Ronsard 118
XLIX.–El Tío de las Vistas 120
L.–La Flor del Camino 122
LI.–LORD 124
LII.–El Pozo 127
LIII.–Albérchigos 129
LIV.–La Coz 132
LV.–Asnografía 134
LVI.–Corpus 136
LVII.–Paseo 139
LVIII.–Los Gallos 141
LIX.–Anochecer 144
LX.–El Sello 146
LXI.–La Perra Parida 149
LXII.–Ella y Nosotros . . . . . 151 x
LXIII.–Gorriones 153
LXIV.–Frasco Vélez . . . . . 155 x
LXV.–El Verano 157
LXVI.–Fuego en los Montes 159
LXVII.–El Arroyo 162
LXVIII.–Domingo. 164
LXIX.–El Canto del Grillo 166
LXX.–Los Toros 169

Págs.

LXXI.—Tormenta 171
LXXII.—Vendimia 173
LXXIII.—Nocturno . . . . . 176 x
LXXIV.—Sarito . . . . . 178 x
LXXV.—Última Siesta 180
LXXVI.—Los Fuegos 182
LXXVII.—El Vergel 184
LXXVIII.—La Luna . . . . . 187 x
LXXIX.—Alegría . . . . . 189 x
LXXX.—Pasan los Patos. 191
LXXXI.—La Niña Chica 193
LXXXII.—El Pastor . . . . . 195 x
LXXXIII.—El Canario se Muere . . . 197
LXXXIV.—La Colina 199
LXXXV.—El Otoño 201
LXXXVI.—El Perro Atado. 202
LXXXVII.—La Tortuga Griega 204
LXXXVIII.—Tarde de Octubre . . . . 207 x
LXXXIX.—Antonia 208
XC.—El Racimo Olvidado . . . . 210 x
XCI.—Almirante 212
XCII.—Viñeta. 214
XCIII.—La Escama. 216
XCIV.—Pinito. 218
XCV.—El Río. 220
XCVI.—La Granada. 222
XCVII.—El Cementerio Viejo 225
XCVIII.—Lipiani 227
XCIX.—El Castillo. . . . . 229 x

Págs.

C.–La Plaza Vieja de Toros . . 231
CI.–El Eco. 233
CII.–Susto . . . . . 236 x
CIII.–La Fuente Vieja 238
CIV.–Camino 240
CV.–Piñones 242
CVI.–El Toro Huído 244
CVII.–Idilio de Noviembre . . . 246 x
CVIII.–La Yegua Blanca . . . 248
CIX.–Cencerrada 250
CX.–Los Gitanos 252
CXI.–La Llama 254
CXII.–Convalecencia. 256
CXIII.–El Burro Viejo 258
CXIV.–El Alba . . . . . 260 x
CXV.–Delirio de Flores. . . . 262 x
CXVI.–Navidad 264
CXVII.–La Calle de la Ribera . . 266
CXVIII.–El Invierno 268
CXIX.–Leche de Burra 270
CXX.–Noche Pura 272
CXXI.–La Corona de Perejil . . . 274
CXXII.–Los Reyes Magos. . . . 277
CXXIII.–MONS-URIUM 279
CXXIV.–El Vino 281
CXXV.–La Fábula 283
CXXVI.–Carnaval 285
CXXVII.–León 287
CXXVIII.–El Molino de Viento . . . 289

		Págs.	
CXXIX.	–La Torre	291	x
CXXX.	–Los Burros del Arenero . .	293	
CXXXI.	–Madrigal	294	x
CXXXII.	–La Muerte.	296	x
CXXXIII.	–Nostalgia	298	
CXXXIV.	–El Borriquete	300	
CXXXV.	–Melancolía	302	
CXXXVI.	–A Platero, En el Cielo de Moguer.	305	
CXXXVII.	–Platero de Cartón . . .	309	
CXXXVIII.	–A Platero, en su Tierra . .	313	

Moguer, Madrid, 1907-1916».

Observará el lector que los capítulos señalados con una equis son en gran parte los encontrados en las hojas sueltas reseñadas en el apartado tercero del presente estudio. Faltan: 3, *Juegos del anochecer*; 8, *El Judas*; 35, *La sanguijuela*; 115, *Delirio de flores*, y 132, *La muerte*. En cambio figuran entre los corregidos y allí mismo descritos: 15, *El potro castrado*; 18, *La fantasma*; 21, *La azotea*; 23, *La verja cerrada*; 27, *El perro sarnoso*; 118, *El invierno*; 137, *Platero de cartón*, y 138, *A Platero, en su tierra*, ninguno de los cuales aparece marcado en las hojas de índice. Puede pensarse, sin grave riesgo de error, que las cinco hojas echadas de menos aparecerán en alguna de las carpetas que todavía están sin catalogar, en la Sala Zenobia-Juan Ramón, de la Universidad de Puerto Rico. En cuanto a

lo demás, es preferible no hacer conjeturas mientras se carezca de base en que afirmarlas con probabilidades de acierto.

5.

Otro de los grupos de material donde encontré correcciones a *Platero y yo* lo integran doce hojas, once en papel blanco corriente y una en papel ahuesado; diez de las primeras tienen pegadas páginas de la edición Losada, 1952 (cuarta de las impresas por este editor, en Buenos Aires, con el texto completo e ilustraciones de Norah Borges); la otra hoja blanca está escrita por Juan Ramón en la forma que ahora indicaré, a modo de portadilla, y en la de color ahuesado va pegada una prueba de imprenta del capítulo *Platero y las muñecas*, recién copiado.

La hoja portadilla dice en el ángulo superior izquierdo: «*Plenitud*» *a R. C.*» [Ruiz Castillo, supongo]. Centrado en la parte alta añade: «*Platero / Platero mocito, Platero mayor, / Platero maduro, Platero viejo, / Platero póstumo*». Sobre cada una de las partes hay una cifra: «*1, 2, 3, 4, 5,*» y después de un espacio en blanco aclara: «*45 cosas, 8, 10, 9, 11, 7*»: *si*». Las cuatro últimas cifras copiadas están sobre otras tachadas, revelando alguna vacilación respecto al reparto del original. En la línea inferior reitera: «*45 cosas*». Más abajo, la breve relación siguiente: «*Platero de Francia (P. póstumo)–final. / Platero de P. Brook / Obstinación / Mudeví.*»

Veamos los diez capítulos corregidos. En ellos está tachado el número inicial, pues que en la edición Ruiz Castillo (Plenitud) no iban a figurar todos y era forzoso que la numeración se alterase de acuerdo con el designio declarado anteriormente. El capítulo primero, *Platero*, tiene correcciones coincidentes con las del ejemplar Losada 1942, pero no todas las de aquél se registran aquí y viceversa. Al comenzar, cambia «peludo» por «*lanudo*» y «gualdas» por «*amarillas*». En vez de decir: «Lo llamo (dulcemente),» pone «*cariñoso*». Suprime al final del segundo párrafo la coma después de «ríe» y los puntos suspensivos al fin del tercer y quinto párrafo. El comienzo del cuarto queda así: «Es tierno y mimoso igual que un niño (, que una niña...) ; pero fuerte y seco por dentro como de piedra. Cuando paseo (sobre) *en* él, los domingos.».

En el capítulo 3, *Juegos del anochecer*, suprime las comas que en la primera oración hay antes y después de «ateridos»; escribe «fingiéndose» con jota y «*reló*» por «reloj». Cambia «cual» por «*como*» y al lado de los versillos que cita pone «Laurel». Al final invierte los términos: «(Vamos,) Platero, *vamos*...»

Al pie de esta página, a la derecha, dice: «Mariposas blancas / Vuelta: corrección: / y de anhelo X (ap.) / –Mírelo usted... Marip. / (Ap.) X [tres palabras ilegibles]». Esto quiere decir que en el capítulo segundo, *Mariposas blancas*, impreso al reverso de *Juegos del anochecer* y pegado contra la hoja de papel blanco, ha sustituído «y de anhelo», por otra expresión que no logro identificar; por otra parte, el «vea usted», dicho

por el poeta al empleado de consumos, se cambia en: «*Mírelo* usted».

En el capítulo 5, *Escalofrío*, además de cambiar «tácito» en «*mudo*», como en el ejemplar de 1942, tacha al final de la primera oración el calificativo «cura», elimina cinco comas en las dos siguientes y escribe «*paso*», en vez de «pasar». Cambia una hache minúscula en mayúscula, escribe «encogida» con jota y en lugar de «cual» pone «*como*».

En el capítulo 40, *El Pino de la Corona*, sustituye por paréntesis los guiones de la segunda oración, cuyo final rectifica: «cielo azul (de) *con* nubes blancas.» En el segundo párrafo, cambió el verbo «tronchó» por «*partió*», pero aquí la corrección es menos afortunada que la del ejemplar Losada; en cambio mejora el fragmento con la variante siguiente: «me pareció que me habían arrancado un (miembro) *brazo*;». Rectifica el último párrafo para repetir una palabra y así dar más énfasis al tiempo de que trata: «han descansado razas y razas por siglos *y siglos*.»

En el capítulo siguiente, 41, *Darbón*, sólo tres correcciones: «*nuestra* cena», donde decía: «(la) cena»; «la boca (roja)», pasa a ser «*colorada*»; añade la palabra «hora» al final de la penúltima oración del tercer párrafo. Vale la pena comparar estas variantes con las registradas en el último de los textos corregidos por Juan Ramón, pues curiosamente, allí modifica lo impreso para convertir el objetivo impersonal «la cena» en «la cena de Platero» mientras aquí escribe «nuestra cena», es decir, la del poeta y el asnillo.

El capítulo 42, *El niño y el agua*, no tiene tampoco grandes modificaciones. Elimina una errata aparecida en la primera línea de esta edición; escribe «*azulprusia*» y no «azul Prusia», pone «recoge» con jota y por dos veces sustituye «*castillo*» a «palacio». El párrafo final queda así: «Platero, *yo* no sé si *tú que eres un mocito*, entenderás o no lo que te digo: pero ese niño tiene en su mano mi alma.»

Del 42 al 78 no encuentro rectificaciones y en el último de éstos, *La luna*, aparte corregir una errata, quitar dos comas, añadir otra y eliminar unos puntos suspensivos sólo aparece esta variante: «una gran nube negra, como una gigantesca gallina que (hubiese puesto un) *pusiera* huevos de oro, puso la luna sobre una colina».

En el capítulo 111, *La llama*, coloca entre comillas las palabras que pronuncia Reposo, al final del primer párrafo. En el segundo, tres variantes: «La casa está cerrada y la noche *se quedó* fuera y sola;»; «en esta (ventana) *boca* abierta al antro plutónico»; «El fuego es el universo dentro de *la* casa». En el párrafo siguiente, en vez de «rusos» aclara «*bailarines* rusos», y quita un punto y coma para poner coma. Los capítulos 113 y 123, *El burro viejo* y *Mons-Urium*, aparecen pegados en las hojas respectivas, como preparados para correcciones que no llegaron a efectuarse, salvo en el último, donde Juan Ramón trazó dos líneas indicando que las palabras latinas del título debían unirse y constituir una sola.

La prueba paginada de *Platero y las muñecas*, no tiene corregidas las erratas: «poniento», «erónimo»,

«montenía», «alfateando», «tendía». Al margen del tercer párrafo, y sin duda para sustituir a la segunda oración, escribió: «*una trompita de elefante le colgaba de su barriga blanca*». Al margen y a continuación del párrafo siguiente hay dos posibles variantes. Según la primera el párrafo quedaría así: «¿pero dónde (tenías tú esa cosa tan larga y tan grande) *has sacado eso?*». De acuerdo con la segunda apuntación se leería: «*¿qué es eso, qué es eso Platero? ¡Habráse visto!*». Ésta se hizo en tinta, hoy muy desvaída, probablemente no sólo por la acción del tiempo sino porque el papel, al escribir, aún tenía fresca la goma con que fue pegado sobre la hoja. La anterior está escrita a lápiz.

6.

El examen de estas variantes y su confrontación con el texto original permite descubrir la tendencia y el sentido con que Juan Ramón corrigió *Platero y yo*, no diferentes de los advertibles en otras revisiones de sus obras. La tendencia a la sencillez y al empleo de la palabra o locución más corriente y, por así decirlo, más conversacional, está acreditada en la sustitución constante de «cual» por «*como*» o «*que*» y en los casos en que el vocablo o giro menos común cede el puesto al más corriente, como por ejemplo «gualdas» a «*doradas*», «tácito» a «*mudo*», «torna» a «*vuelve*», «tornando» a «*volviendo*», «en derredor» a «*alrededor*», «doquiera» a «*todos lados*».

Cuando emplea la palabra «*mondarinas*» en lugar de «mandarinas», que sería la correcta, opta por el término vulgar, no reconocido por la Academia, pero adoptado por mucha gente, tal vez por creer que este nombre cuadra mejor a la deliciosa fruta, atribuyéndolo, como hacía un viejo profesor de la Universidad de Valladolid, a la facilidad con que se deja mondar.

En otras ocasiones busca la precisión expresiva y de ahí cambios como el apuntado en el primer capítulo, cuando en vez de «peludo» califica a Platero de «*lanudo*»; sin duda el segundo vocablo señala con exactitud cómo era el pelo de Platero, pues no solamente dice abundancia, sino calidad, semejante al de ovejas y corderos; con igual intención cambia «tronchar» por «*desgajar*», movido, como estaba, por el afán de exactitud y el deseo de lograr la mejor adecuación entre la imagen empleada y la realidad aludida en ella.

También por exigencia de precisión surgen variantes como llamar «*ocrirroja*» y no «roja» a las colinas de Moguer, mejor definidas con la nueva calificación, o como la de escribir «*escoria de oro*» para señalar el aspecto de las tierras empobrecidas por la continuada extracción de arena. La ulterior revisión le permite incluirse al final del capítulo, viéndose en la distancia, semejante a esa tierra, parecido al oro, si al fin solamente escoria. Una corrección hecha para lograr exactitud, le lleva, por asociación de emociones, a verse partícipe de la grandeza y la belleza del paisaje, sintiéndolo suyo y sintiéndose de él.

Al mismo orden de precisiones responde la inclusión de pormenores como el ya comentado de «el diputado y el clero», añadido en el capítulo 56 a la descripción de la procesión del Corpus, o el del capítulo 62 relativo a «las nubecillas de vapor celeste» que se elevan «*de la locomotora*», aclarándose como se desvanecen en el aire: «en redondeles lijeros», e incluso la poco acertada enumeración de los regalos traídos de América por Cristóbal Colón.

Menos importancia tienen los cambios si responden únicamente al propósito de ajustar la ortografía a la fonética, según Juan Ramón propugnó desde 1916; en cambio creo significante la supresión de puntos suspensivos y la de comas llevada a cabo de modo sistemático a lo largo de la obra.

La frecuente supresión de las comas tiende a flexibilizar la prosa, a darle mayor dinamismo, eliminando pausas innecesarias e incluyendo dentro de la corriente general de aquélla, frases que en la versión publicada de *Platero y yo* tomaban el aire de incisos, de aclaraciones añadidas al texto como complemento no fatalmente necesario de él y retardaban, un poco, el ritmo de la lectura; quedan ahora mejor integradas en el conjunto, sin destacar con el especial subrayado que les daba su relativo aislamiento entre los signos de puntuación.

Estos cambios en apariencia minúsculos tienen en ocasiones profundo significado. La coma entre el nombre de una persona y su oficio, destaca a éste con preferencia a aquél: «Lobato, el tirador» o «Salud, la lechera» hacen pensar, creo yo, más en los abstractos «tirador» y «lechera» que en las personas de carne y hueso

dedicadas a tales quehaceres; cuando, en cambio, tacha la coma, el hombre asimila su oficio y resulta caracterizado por él pero no disminuído. La coma antepuesta a un adjetivo, lo destaca con preferencia al sustantivo precedente. Si al hablar de la luna, escribe: «se pone, solitaria, sobre el río», la atención del lector se fija sobre la soledad del astro, como si fuera lo esencial de la frase, pero si desaparece la coma, la luna vuelve a atraer, en sí misma, la mirada de aquél.

Como se recordará, la coma desempeña dos tipos de funciones. Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña[2] las definen así: «1, separar elementos análogos de una serie, sean palabras, frases u oraciones; 2, separar elementos que tienen carácter incidental dentro de la oración.» En el primer caso la coma es precisa, obligada, mientras en el segundo dependerá, casi siempre, de cómo se sienta la incidentalidad aludida y de las razones que acabo de exponer. Su eliminación, en la prosa de *Platero*, señala un cambio de perspectiva en el autor, y por eso mismo merece ser tenida en cuenta.

Cuando lo tachado son los puntos suspensivos, la razón del cambio es diferente. Este signo quiere sugerir vaguedad, indecisión; suscita en el lector resonancias de algo indefinible o difícilmente definible, como si se esperara de él que pusiera su sensibilidad y sentimiento al servicio del texto, para prolongarlo y extraer más de lo que en realidad figura en él. Constituye un recurso legítimo, pero adverso a la voluntad de precisión que

---

[2] *Gramática castellana, Primer curso.* Editorial Losada, Buenos Aires 1938, págs. 208-210.

con el tiempo fue haciéndose imperiosa e intransigente en Juan Ramón, y a su deseo de evitar cuanto aludiese a emociones imprecisas, a sentimientos difusos. La supresión de estos puntos es un ejercicio de contención y ascesis, un modo de autodominio, y señala el cambio radical del poeta, que en las obras de la primera época los empleaba con frecuencia, por inclinarse a la expresión de esos momentos indecisos, crepusculares, en que el alma parece fluctuar entre impulsos contradictorios, sin afirmar ni afirmarse, como si temiera definirse y prefiriese dejar al lector que deduzca las conclusiones de tal indecisión.

Con respecto a ciertas correcciones, no es posible generalizar afirmando, por ejemplo, que la línea de evolución seguida le llevó a suprimir adjetivos o adverbios. No; en unos casos los tachaba, mientras otras veces encontramos nuevas calificaciones que contribuyen a definir y robustecer la idea inicial. En el capítulo 114, *El Alba*, llama «*pálidas*» a «rosas del alba» y escribe «*altivos*» al referirse a los gallos, «*tranquilo*» aludiendo al «despertar», «*desgraciados*» respecto a los «carboneros»; no estoy seguro de que tales complementos sean realmente significantes. Añaden un matiz, un detalle, pero demasiado obvio; el rosado tinte de la aurora es «pálido», mas no parece necesario detallar ese punto. Llamar «*desgraciados*» a los «carboneros» puede ser exacto, pero no deja de ser convencional, y ese convencionalismo tal vez resulta agravado por la nueva frase, relativa a sus trabajos: «*para sacar pan negro del negro carbón*».

Esta línea sugiere un inciso que espero no parezca extemporáneo: quienes refieren que Juan Ramón vivió siempre aislado, sin comunicación con lo exterior y ajeno a cuanto pasaba en el mundo, deben acercarse a su obra y leerla. Por ejemplo, a este *Platero y yo* donde encontrarán un alma abierta al dolor de los hombres, a su pena y sentimiento. Recuérdese *Juegos del anochecer*, capítulo 3, del volumen, donde el dolor de la infancia pobre, desvalida, está reflejado con tan admirable variedad, o *El Pastorcillo*, o *Las tres viejas*, capítulo 26, en que la ancianidad sufriente desfila de patético modo. Son muchos los fragmentos acusatorios de la maldad, indiferencia y estupidez de la vida, e incluso en *Sarito*, capítulo 77, hallamos, muy inesperadamente, planteado de modo directo el problema racial. La última versión es, en este aspecto, más categórica que la original, revelando conciencia más lúcida del problema y mayor deseo de destacarlo.

En el estilo de Juan Ramón Jiménez nada es improvisado y fácil; la espontaneidad y la sencillez sólo se logran con paciencia, consciencia y técnica. El análisis de las variantes citadas muestra los procedimientos utilizados por el poeta para dar a su obra el anhelado punto de perfección y prueba lo seguro y perspicaz de su autocrítica. Rara vez una prosa o un verso «revivido» por él es inferior al nacido en la *llamarada* (como dicen) de la inspiración. Pues en definitiva, como ya dijo Baudelaire, la inspiración nace del trabajo cotidiano.

No voy a comentar todas las innovaciones de Juan

Ramón en los textos aquí publicados; lo expuesto es suficiente para demostrar la importancia de ellas, y además ahora me interesa aportar otros elementos de juicio que sirvan al lector para formarse idea cabal de los intereses del poeta en cuanto a futuras revisiones y ordenaciones de *Platero y yo*.

7.

Entre los apuntes y notas de aquél hay un borrador, correspondiente a la serie de los agrupados bajo la rúbrica *Vida*, que es una explicación (incompleta) de cómo se generó y escribió *Platero*. El borrador está compuesto por dos hojas, escritas a máquina en la mitad de su extensión, dejando amplios espacios entre párrafos para ser completados (como lo fueron) en ocasión ulterior. Esos espacios los cubrió Juan Ramón, según costumbre, escribiendo a mano y con lápiz; la letra es relativamente clara, pero la lectura se complica con los reenvíos y ligaduras de una línea a otra y al final resulta difícil descifrarla pues, por la rapidez, la grafía se hace rudimentaria y deja en el papel poco más que signos cuyo exacto sentido sólo hubiera sido capaz de adivinar la maravillosa clarividencia de Zenobia Camprubí, tan identificada con el curso de invención de su marido que podía entender, adivinar, páginas indescifrables para cualquier otra persona. Con el fin de que el lector comprenda el paciente mecanismo de creación del artista pondré entre paréntesis lo tachado

y en letra cursiva lo escrito a mano, en el segundo movimiento de la escritura. Con el fin de evitar confusiones, sustituyo por guiones los paréntesis del texto.

El borrador dicho se titula: «Platero *(y yo)*»; bajo el rótulo hay esta aclaración: «*Prólogo a la nueva edición*». No sé de ninguna en que se haya recogido este texto, aunque en la del *Platero* francés en español (Librairie des Editions Espagnoles, 1953), dice algo coincidente con lo que sigue. El texto completo de las hojas inéditas reza así:

«Empecé a escribir Platero hacia 1906 (época de) *a* mi vuelta a Moguer después de haber vivido dos años con el *jeneroso* Doctor Simarro. *El recuerdo de otro Moguer unido a la presencia del nuevo y mi nuevo conocimiento del campo y jente, determinó el libro. Entonces yo iba mucho por el pueblo con mi médico Luis López Rueda y vi muchas cosas tristes.*

Primero lo pensé como un libro de recuerdos del mismo estilo que «Las flores de Moguer», «Entes y sombras de mi infancia» (y) «Elejías andaluzas». Yo paseaba en soledad y compañía con Platero, que era una ayuda y un pretexto, y le confiaba mis emociones.

Muchas personas me han preguntado si Platero ha existido. (Si) (Es) *Claro que* ha existido. En Andalucía todo el mundo, si tiene campo, *además de caballos y yeguas y mulos*, tiene burros. El burro (tiene) *llena* servicio distinto que el caballo *o el mulo y necesita menos cuido*. Se usa para llevar cargas menores en los paseos de campo, para montar a los niños cansados, para enfermos *por su paso*. Platero es *el nombre jeneral de*

una clase de burro, burro de color de plata, como los mohinos son oscuros y los *canos,* blancos. En realidad, *mi* Platero no es un solo burro sino varios (en uno), una síntesis de burros plateros. Yo tuve de muchacho y de joven varios. Todos eran (Platero) *plateros.* La suma de todos mis recuerdos con ellos me dió el ente y el libro.

Adolescente, yo prefería mi caballo «Almirante» [tachadas cinco palabras escritas de puño y letra de Juan Ramón sobre las cinco últimas del texto mecanografiado: «*Ya* (ilegible), *ya un Platero*], que me dió tanto goce, entusiasmo y alegría, con el que vi tantos amaneceres, tantas siestas y tantos crepúsculos, tormentas y aguaceros, campos familiares y montes estraños. Luego, cuando se compró para mí la finca de Fuentepiña, preferí el burro para andar por el campo. Yo no iba sobre el burro, el burro me acompañaba. Para ir así es más compañero el burro que el caballo, aunque sea más hermético y más huído. Pero es más paciente y más humilde.

(Cuando) *V*uelto yo a Madrid, (en) 1912, Francisco Acebal, director de «La Lectura», que leyó algunos de mis manuscritos de «Platero», me pidió una selección para (una) *su* «*B*iblioteca juvenil [de juventud»], yo no le toqué (a ninguna de las pájinas elejidas del libro), *como digo en la nota preliminar de este librillo,* a lo escojido (del libro) *para él.* Yo –como el grande Cervantes a los hombres– creía y creo que a los niños no hay que darles disparates –libros de caballerías– para interesarles y (mejorarles) y emocionarles, sino

historias y trasuntos de seres y cosas reales tratados con sentimiento profundo, sencillo y claro. *Y esquisito.*

–la nota del «Heraldo» aquí– Para el capítulo «Tagor» se ha hablado mucho de la influencia de «La luna nueva» de Tagor en Platero. Todos pueden ver, si quieren, que Platero está anunciado en mis libros en verso desde 1908. Todo el mundo sabe que Tagor no es conocido en Europa hasta su [espacio en blanco] *con el premio Nobel –1914–* Es indudable *que desde «Arias tristes» hay en mi obra relación con Tagor. Esto puede explicarlo Andalucía oriental.*

Tagor influye en mí luego, con su [palabras ilegibles] *pero yo soy más* [palabra ilegible] *que él –(en la época) hacia 1917, Eternidades, «Piedra y cielo»– que es cuando lo traducimos plenamente mi mujer* [debajo de estas palabras: *Zenobia*] *y yo. «Sonetos», «Estío», «Diario» no señalan esta influencia. Y «La luna nueva», la tradujimos en 1914; aun en esa época estaba ya publicado «Platero» menor. Como algunos críticos perspicaces han visto R. Tagor ha influído menos en mí que yo en él, sin él saberlo, ya que no leía español. Sin embargo un indio amigo suyo y nuestro me dijo que ya T. sabía que (yo era) las traducciones españolas eran más Tagor que él mismo. Esto es natural, tratándose de de* [sic] *una traducción que es una recreación. El original bengalí es verso y con música a veces. La traducción inglesa es prosa* [palabra de lectura dudosa: *¿desgarbada, desgastada?*] *No era posible* [*¿atenerse?*] *del todo a ella. Mi mujer pasa una traducción directa correcta; luego yo con la traducción y el original inglés a la vista daba*

a mi traducción una disposición nueva sin alterar nada de ella, luego me olvidaba de la traducción y la miraba por mi cuenta. Yo tengo desde mi 1.ª juventud un cuento listo en Moguer «El Señorito del mar» que no he publicado porque se parece mucho a Mi señor el niño. Desde el [palabra ilegible]. *Sin embargo el título era el nombre que una loca y* [palabra ilegible] *viuda de marinero de Moguer le dió a su hijo que se ahogó en el mar. Y el cuento, aunque muy diferente (del todo) en todo tiene puntos de parecido. Insisto en que Andalucía conserva costumbres orientales.*

Ahora yo tengo ordenada en otra forma: tres partes, Primer Platero, Platero mayor, Último Platero. Y lo he correjido de modo natural y directo, quitando «gualdas», «cuales», etc. Aclarándolo más. No es, pues, Platero, como tanto se ha dicho (y escrito) un libro escrito sino escojido, para los niños».

En este borrador encontramos declaraciones de interés. Permítaseme subrayar las más dignas de ser tenidas en cuenta. Por de pronto, una clara y explícita, acerca del procedimiento seguido por Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez para traducir a Rabindranath Tagore, confirmando lo que se pensaba: Zenobia se ocupó de las versiones literales y Juan Ramón les dio forma definitiva. Dejaremos a un lado este problema, muy curioso, pues para tratarlo a fondo haría falta un estudio aparte.

De las novedades relativas a *Platero*, ninguna tan curiosa como la declaración de Juan Ramón de que no fue un solo burro, sino varios, los que poseyó

de muchacho. Esto no aminora la autenticidad de la creación; como he dicho en otra parte, Platero es símbolo de la naturaleza que acompaña al poeta, le rodea y sostiene, y le sirve para mantener con ella un diálogo profundo y (sin paradoja ni ironía) humanísimo. Vale la pena destacar las razones que da el poeta para justificar su preferencia por el asnillo.

Lo relativo a la intervención de Acebal en la publicación del libro era sabido por otros escritos juanramonianos; ahora averiguamos que el conocimiento de las gentes del campo andaluz revelado en el texto es consecuencia de los frecuentes paseos que el autor dio por el pueblo con el médico Luis López Rueda, acompañándole mientras éste ejercía su profesión.

Entre las leyendas, con base más o menos real, que en torno a Juan Ramón circulan por tierra moguereña, alguna se refiere a la obsesión de la muerte que durante tiempo padeció, mientras allí vivía, en los años de gestación de Platero, y por esa obsesión (como le ocurrió en otras épocas) quería estar siempre al lado de un médico. No me cuesta trabajo creer en la veracidad de esta historia, al menos en lo fundamental, pues los detalles pueden estar retocados por la fantasía, ya que en Puerto Rico le he visto largas temporadas obstinándose en tener a su lado un facultativo, y luchando si se trataba de separarle de él, siquiera fuese por corto espacio de tiempo.

8.

Una de las notas para *Destino* (el libro total de su vida y su obra) se refiere a *Platero*. Está entre las correspondientes a *Fondos otoñales* y *Marinas de ensueño*, escrita a lápiz, con letra que parece corresponder a los años 1952-1953, y dice así: «*Platero.* / *Platero es pequeño, peludo...* (5 ó 7 trozos cada vez) La *Muerte*, sola.) (Platero fué un burro que yo tuve en mi 1ª juventud [interlineado, sobre las cuatro últimas palabras: «entre otros a Almirante»]. Me iba con él al campo como compañero y como pretexto, con él o por no ir solo. En Moguer un señorito solo, sin hacer nada visible era mal visto. [Palabras ilegibles] quería extrañar a nadie [intercalado sobre «quería»: «por el campo»]. Siempre me molestó extrañar, siempre quise pasar [encima: «ser»] inadvertido.» Completa esta indicación lo dicho más arriba y, por su inclusión en el plan general de *Destino* confirma el propósito de distribuir el material de la autobiografía lírica en diversos lugares de ese y otros volúmenes.

Respecto a este proyecto, separo otra nota coincidente. Juan Ramón escribió en una cuartilla la lista de *Elejías moguereñas* que en algún momento pensó editar y encabezándola puso: «Platero y yo (35». La cifra se refiere, casi seguramente, a un número de capítulos que desde la autobiografía lírica pasarían al nuevo libro; otros figurarían en distintos apartados, según se deduce del índice siguiente: «El marinerito (15 / Flores a Moguer (19 / En mi casita azul 20 / La cruz blanca de

Platero 32 [interlineado: «de Platero algunas»] / Cuento y sueño 12 / Piedras de Moguer 21 / Creación 14 / Por el cristal amarillo 32 Algunas de Platero / El calidoscopio 20 / Bestias de Moguer 18 / El señorito del mar 11 / Monte de escoria. 30 después de Platero / orillas del Río Tinto. Algunas de Platero». Al pie de la página, tras una nota a propósito de su inventada «casita azul», escribió, como resumen y comentario, una línea que no solamente se aplica a su obra sino a la de cualquier otro gran lírico: «Lo que da un solo pueblo y una sola infancia». Y ciertamente, de las aguas clarísimas de la niñez brota la poesía; o, al menos, el impulso fecundante de la poesía.

Los proyectos de dispersión y prolongación de *Platero y yo* no se cumplieron y deben entenderse como fenómenos naturales en la inquietud revisora y ordenadora de Juan Ramón Jiménez. Pues no sólo revivía sin cesar los fragmentos de su obra, sino ésta como totalidad, sintiéndola cada vez de manera distinta, agrupada siguiendo diferente orden y sin decidirse en definitiva por una ordenación inmutable.

Nunca llegó a escribir (o a editar) el *Platero-residente* mencionado en una nota, escrita a lápiz en minúsculo pedazo de papel, resumiendo el plan del librito. Veámoslo: «Platero residente / afortunado / (17 cosas / El espíritu de P. / Conmigo a Madrid / Fortuny 8 / Cerro del viento / Cándido / Parsifal / Las obras de la N. R. / La calef. / Castillejo / Los amigos: Jaén, M. V. [¿Moreno Villa?] / R. de O. [¿Ricardo de Orueta?] E. R. Az- / masa, Basterra, etc. /

La Biblioteca / El piano /». Al margen de la lista: «Calandre / (los dulces / Palomares / [palabra ilegible]». Es probable que alguno de estos capítulos estuviera constituído por prosas ya publicadas, bien sueltas, bien en otras series. Pero Juan Ramón estaba en lo cierto y podemos afirmar que el significado de un poema o de una pieza en prosa cambia según el orden y agrupación en que aparezca. El retrato de Falla o el de Lorca, por ejemplo, no dicen lo mismo en *Españoles de tres mundos* que en *Olvidos de Granada*. «La muerte de Platero» (en donde cuenta el poeta la lectura por don Francisco Giner de un capítulo del libro) no «suena» igual leída en *Elejía a la muerte de un hombre* que como complemento a *Platero y yo*.

En torno a este libro fueron muchos los proyectos esbozados por su autor. Antes de terminar este apartado de mi estudio reseñaré otros dos, cuyo interés salta a la vista. El primero es muy sencillo. Pensó publicar *Platero* en cuadernos como los de *Presente*. El plan data, según la nota puesta en la hoja suelta dedicada a este proyecto, el de *Ala compasiva* y *Un león español* (el luego titulado *Elejía a la muerte de un hombre*), de «Estío: 1931». En lo alto de la hoja, dice: «Folletos de 3 a 4 pliegos» (en realidad, los cuadernos de *Presente*, no sobrepasaron el pliego), y abajo, a la derecha: «Serie de Platero / Platero y yo. 23 / Con Platero. 25 / De Platero 22 / Sin Platero 19 / Por Platero 24 / Sobre Platero 18».

En hoja distinta, papel amarillento, escrita con lápiz rojo, a modo de maqueta para la portada de uno de

los cuadernos, se lee: «Platero después / Platero de cartón / Mudeví / Obstinación 1 / Obstinación 3». Y abajo: «Presente / J. R. J. / V.». Con una nota al margen inferior derecho: «P. y yo. (En 30 cuadernos)». Es curiosa esta tentativa de fragmentar y desmembrar un conjunto sólido y trabado, y los imaginativos pueden especular en torno a las intenciones del autor.

Otro proyecto, limitado según creo a publicación en diarios y revistas, consta en una hoja tamaño holandesa, que dice: «Colaboración: / Series de: / [agrupadas de tres en tres, salvo las cuatro últimas, que van de dos en dos] «Platero en mí» / Series / «Mudeví» / «Obstinación» / Los romanos, etc. / «Mi madre, tartesa» / Tartesos / «Palus infernalis» / «Eustaquio» / «Juanito Ramón» / «Los mozos» / «La rama negra» / «El Quemado» (suicidio) / «Villegas» / «Flores de Moguer» / «Entes y sombras» / «Piedras, flores, bestias» / «Elejías moguereñas» / «El Zaratán» / «Crímenes naturales» / «Cuentos largos».»

La lectura de esta relación demuestra que deseaba incluir en *Platero*, no sólo a la madre, ya en él, sino al hermano Eustaquio y al sobrino predilecto, Juanito Ramón, con los retratos que de ellos redactó (inéditos, según creo, pero no me atrevo a afirmarlo). Pensó también juntar *El Zaratán*, y otras prosas menores al original «plateresco» anteriormente publicado. Todo lo relativo a su infancia se le unía y fundía en un mismo afán, incitándole a revivir en el mismo libro lo que junto se hablaba en el corazón y en la memoria.

9.

En otro pliego de papel, análogo a los anteriores, encuentro una relación autógrafa de algunas obras de Juan Ramón; arriba, a modo de título lleva la indicación: *Libros / completos*; encabeza la lista, *Platero y yo* con la siguiente coletilla entre paréntesis: *Unas 190 cosas*. Es decir, en la redacción definitiva, el volumen que consta de 138 capítulos, aparecería aumentado en más de un treinta y cinco por ciento.

Como el lector está comprobando, son muchas las notas en donde el poeta menciona su libro más famoso (y en modo alguno pretendo citarlas todas), pero todavía no he visto en ninguna borradores o proyectos de nuevos capítulos, aparte los copiados. Tal vez se esconda alguna referencia entre los miles de apuntes y esbozos clasificados bajo otras rúbricas, pero me inclino a creer que lo más importante ya está a la vista.

Muchas de esas apuntaciones resultan de difícil lectura, por la letra rápida y como inconclusa, por el empleo de abreviaturas y por la abundancia de enmiendas, tachaduras, palabras o frases intercaladas. Recuérdese que mi propósito actual no es componer una edición crítica en donde se registren todas las variantes de *Platero y yo*, sino, conforme indiqué al principio, mostrar que éste había sido objeto de diversas correcciones y la extensión y sentido de ellas.

Conociendo la inclinación de Juan Ramón a dar por realizados proyectos apenas esbozados y a suponer conclusos libros sólo existentes en su imaginación,

es lícito suponer que el aumento de su libro estaba pensado o sobre la base de capítulos aún no escritos, o añadiéndole textos de varia procedencia. Como acabamos de ver, páginas de *Moguer* y de *Entes y sombras de mi infancia*, podrían incorporarse a *Platero*, por pertenecer al mismo ciclo temático de evocaciones líricas en torno a las figuras y al paisaje natal.

En uno de los proyectos descubrimos el propósito de escribir un libro «plateresco», complementario del anterior. Título previsto: *Platero (sin yo*, según el autógrafo. Debajo reza: *Otra vida de Platero*, y unas líneas, dirigidas por el autor a su famoso borriquillo para exponerle sus dudas: «Yo te [palabra ilegible] en el cielo cristiano cuando moriste en Moguer, Platero, porque ese era el cielo de Moguer. / Después de tantos años, 20, le he dado muchas vueltas al asunto – ¿Estarás tú en el cielo de Jesús a quien tú entraste entre palmas, o estarás en los Campos Elíseos con Sócrates, con Platón, con Virgilio y Dante con». Y un poco más abajo completa la sorprendente interrogante con una conclusión todavía más extraña: «Entonces serás amigo, antes que yo, de Leonardo y cuando yo llegue podrás presentarme a él.»

No faltará quien se sienta inclinado a la barata tentación de comentar irónicamente estas palabras, pero leídas en su genuina perspectiva no son para tomadas a broma; prueban la paulatina transformación de Platero en el espíritu de su creador: el burrillo va humanizándose poco a poco y convirtiéndose de compañero del poeta en amigo y hasta confidente, capaz de comprender

a quien le habla. Recuérdese el capítulo 43, *Amistad*, donde dice: «Yo trato a Platero cual si fuese un niño. [...] Es tan igual a mí, tan diferente de los demás, que he llegado a creer que sueña mis propios sueños.» Si, según creo, Platero es, entre otras cosas, símbolo de la naturaleza total que acompaña y se entrega al poeta para, a la vez, hacerlo suyo, no parecerá tan chocante que con tal representación medie entre el autor y los grandes hombres del pasado, bien entendido que la mediación se establece precisamente porque al crear a Platero, Juan Ramón Jiménez adquirió derecho de entrada a esos Campos Elíseos donde vagan las sombras de los ilustres.

En la parte derecha de la hoja en donde copio estas notas hay otra, también de puño y letra de Juan Ramón. Dice arriba: «Otro / libro», y a continuación relaciona los capítulos, o algunos de los capítulos que lo integrarían: «Tartesos / La Laguna de Palos / Palus infernalis / El jardín de las Hespérides / Los moros. Los romanos. Los negritos / Colón / El pino de la corona / Eustaquio, muerto / Juanito Ramón, muerto / Juanitos Ramones / El quemado en el pozo / Mi madre muerta / Los homenajes de los de la Rábida. A tu pino».

Al lector de *Platero y yo*, le son familiares algunos temas de la lista anterior; los cuatro primeros se refieren al paisaje de las creaciones moguereñas; el quinto al paisanaje residente alguna vez en la comarca (véase, para aclarar lo relativo a «los negritos», el capítulo 74, *Sarito*, especialmente en la versión inédita comentada más arriba); el sexto empalma con el 123 de la auto-

biografía, en donde no se habla con entusiasmo del descubridor de América; *El pino de la Corona* es el capítulo 40 del libro; la madre estaba ya en *Florecillas* (cap. 115) y ahora, con las correcciones señaladas, también en el del pino. En el proyecto «Platero en mí» reaparece, y con ella llegan Eustaquio, el hermano y Juanito Ramón, el sobrino a quien dedicó el maravilloso romance *El más fiel* (de los mejores poemas suyos) y una admirable prosa todavía inédita.

Mamá Pura y Juanito Ramón eran las figuras familiares cuyo recuerdo asediaba con más frecuencia al poeta. Entre tantos proyectos de libro como esbozó, le atraía mucho el titulado *Vida de mamá Pura*, especialmente en los últimos años, cuando la nostalgia le incitaba a rememorar dulces horas de infancia y juventud, días moguereños que, conforme caminaba hacia la muerte, aparecían en el recuerdo rodeados de algo como un halo mágico. En cuanto al sobrino, muerto en la guerra civil, por un ideal que no era el de Juan Ramón, pero que por ideal y por sinceramente sentido, le parecía a éste respetable, fue, un poco, como el hijo que nunca tuvo, como el hijo que hubiera querido tener, para continuarse y quedar en la sangre como se continuaba y quedaba en la obra.

Mil proyectos, mil afanes interrumpidos por la enfermedad y la muerte. Definitivamente cortados, pues ¿quién osará cambiar *Platero y yo*, habitante ya, como su autor, de los cielos más altos? No; nadie lo toque, pero venga, cuanto antes, la edición crítica a que estas páginas quisieran servir de alguna manera. Y no se

piense que todo está dicho, ni que es necesario acudir a los archivos para comentar cambios y variantes en el libro. En las diversas ediciones hay ya modificaciones que en el futuro convendrá dilucidar. He preferido dejar intacto el tema, en cuanto a variantes en los textos impresos para no alargar más este estudio, ya extenso en demasía.

RICARDO GULLÓN

Universidad de Puerto Rico.

APÉNDICE

Después de concluso el anterior estudio encontré en el archivo de Juan Ramón Jiménez varios papeles correspondientes a la proyectada edición revisada de *Platero y yo.* Son en conjunto 9 hojas; 4 recortes de las páginas del libro en la edición Calleja 1917 correspondientes a otros tantos capítulos; las cinco restantes están escritas a máquina y una incluye un capítulo que no figura en las ediciones de la obra.

De los cuatro capítulos impresos, sólo dos tienen correcciones, y eso, mínimas. El capítulo 4, *El eclipse,* añade tres palabras al primer párrafo. Como anteriormente, pongo en cursiva lo añadido: «Alrededor, el campo enlutó su verde, cual si el velo morado del altar mayor *en Viernes Santo,* lo cobijase.»

El capítulo 11, *El moridero*, incluye alguna novedad también en el primer párrafo: «el espectáculo feo de los viajantes de comercio que van *tristones, con su mondadientes de pluma en la boca* a la estación de San Juan en el coche de las seis;».

Los capítulos 20 y 94 no presentan corrección alguna, aunque el texto impreso está pegado en las hojas correspondientes.

En relación con los capítulos escritos a máquina, seguiré el sistema ya conocido, copiándolos íntegramente y poniendo entre paréntesis lo eliminado en la nueva versión, en cursiva lo añadido en ésta y entre corchetes las modificaciones autógrafas de la mecanografiada.

Capítulo 3. *Juegos del anochecer*:

«Cuando, en el crepúsculo *invernal* del pueblo, Platero y yo entramos (,) ateridos (,) por la oscuridad morada *y verde* de la calleja miserable *de los Puntales,* que da al río seco, los *valientes* niños pobres juegan a asustarse (,) fin*j*iéndose mendigos. Uno se echa un saco a la cabeza, (otro) *otra* dice que no ve, otro se hace el cojo...

Después, en ese brusco cambiar de la infancia, como llevan (unos zapatos y un vestido) *un vestido y hasta unos zapatos*, y como sus madres, ellas sabrán (cómo) [*con qué*], les han (dado algo de comer) [*comprado tejeringos para la*] (una) *sardina* (una) [*y la*] *escarola*, se creen unos príncipes:

–«Mi pare tié un reló e plata».

–«Y er mío (,) un cabayo».

–«Y er mío (,) una ejcopeta».

(Reloj) *Reló* que levantará (a la) *de* madrugada, escopeta que no matará el hambre, caballo que (llevará) *trotará* a la miseria...

El corro (,) luego. Entre tanta negrura, una niña forastera (,) que habla de otro modo, la sobrina del Pájaro Verde, con (voz débil) *una vocecilla* [*en flor,*] hilo de cristal acuoso en la sombra, canta entonadamente (,) cual una princesa:

«Yo soy laaa *V*iudiiitaa
del Condeee de Oréé...» [*Lauréé...*]

...¡Sí, sí (!) , (¡) cantad, soñad (,) niños pobres! Pronto, al amanecer vuestra adolescencia, la primavera os asustará (,) como un mendigo, enmascarada de inverno.

—«*Platero, si yo fuera tan rico como el Lanudo...* Vamos, Platero...»

Capítulo 8. (Judas) *Los Judas*:

«(¡) No te asustes, hombre (!). *Pero ¿qué* te pasa? Vamos, (quietecito) *estáte quieto...* Es que están matando a Judas, tonto.

Sí, están matando a Judas. Tenían puesto uno en el Monturrio, otro en la calle de Enmedio, *otro en el Salto del Lobo,* otro, ahí, en el Pozo del Concejo. Yo los vi [*ya*] anoche, *tremendamente* fijos como por una fuerza sobrenatural en el aire *verde*, invisible *ya* en la oscuridad la cuerda que, de doblado a *reja, de veleta a* balcón, los sostenía. ¡Qué grotescas *y espantables* mezcolanzas de viejos sombreros de copa

y mangas *globos* de mujer, de (caretas de ministros y miriñaques) *miriñaques y caretas de ministros, de botas de montar y sombrillas*, bajo las *bajas* estrellas serenas! Los perros les ladraban sin irse del todo, y los caballos (,) recelosos (,) no querían pasar bajo ellos (...) , *los Judas de Moguer*.

Ahora, *en la gloriosa mañana azul*, las campanas dicen, Platero, que el velo *morado* del altar mayor se ha (rasgado) [*roto*]. No creo que haya quedado (escopeta en el pueblo) *en el pueblo escopeta* sin disparar a Judas *con perdigón o bala*. Hasta aquí llega *¿no lo sientes?* el olor de la pólvora. ¡Otro tiro! *¿Tendré que ponerte algodón rosa en las orejas?* ¡Otro!

...Sólo que Judas (,) hoy, (Platero) [*Platerito*], es el *falsero* diputado, (o) la maestra *agria*, (o) el forense *bruto*, (o) el recaudador (artero) [*atravesado*], (o) el alcalde *doble*, (o) la *sucia* comadrona (;) . *Y* cada hombre, *y alguna mujer*, (descarga) *descargan* (su) [intercalado a mano y luego tachado: contra el espantajo] *la* escopeta cobarde *de su pasión disimulada*, (hecho niño) *hechos pobres niños vengativos* esta mañana del Sábado Santo (,) *;* contra (el que) (quien) [*el espantajo que*] tiene su odio, en una superposición de vagos y absurdos simulacros primaverales».

Capítulo 19. *Paisaje grana*:

«La cumbre. Ahí está el ocaso, todo empurpurado, herido por sus propios cristales (,) que le hacen sangre por doquiera. A su *chorreante* esplendor *de fondo*, el *alto* pinar verde se agria, vagamente enrojecido (;) . *Y* las hierbas y las florecillas *del arenal duro*, (encendidas)

iluminadas y trasparentes, embalsaman el instante sereno de una *húmeda* esencia (mojada) *exaltada*, penetrante, (y) luminosa *en chispas*.

Yo me quedo estasiado en el crepúsculo (.) , *moviendo la cabeza ante tal imprevista hermosura. –«¿Has visto, Platero, has visto?»* Platero, granas de ocaso sus *limpios, saltones* ojos negros, se va, manso, *vergonzoso* a un charquero de aguas de carmín, de rosa, de violeta; hunde suavemente su boca en los espejos *rojos*, que parece que se hacen líquidos al tocarlos él (;) . *Y* hay por su enorme garganta *forrada de* [*velluda*] *plata* como un [*rumor de cañería, un*] pasar profuso de umbrías aguas de sangre celeste y terrena.

El paraje es conocido, pero el momento lo trastorna y lo hace estraño, ruinoso, (y) monumental. Se dijera (,) a cada instante (,) que vamos a descubrir, *que el ambiente* [*nos*] *va a adelantar, a montar, a fijar no sé qué* (inminente) [*definitivo*] (un) palacio abandonado... La tarde se prolonga más allá de sí misma, y la hora, contajiada de eternidad, (es infinita, pacífica, insondable) *se abre, se dilata con enorme fuerza íntima y se queda* (infinita) [*estática,*] *inmanente, perdurable...*

(–Anda, Platero...) *–«¿No ves, Platero?»*

Este capítulo lleva sobre el título una indicación en lápiz amarillo que reza así: «y 101»; parece ser el fragmento final de una de las partes en que Juan Ramón pensaba dividir *Platero*. Y lo confirma el que en el ángulo superior de la izquierda aparecía con lápiz de igual clase, la nota: «P. 2»: parte segunda.

En los dos capítulos antes copiados aparece la indicación marginal: «P. 1.», como pertenecientes a la

primera parte del volumen. El transcrito a continuación corresponde a la segunda.

Capítulo 99. [*El Castillo*]:

«¡Qué bello [*hermoso*] está el cielo esta tarde, Platero, con su metálica luz de otoño, como una ancha espada de oro limpio (!). Me gusta venir (por) aquí, porque desde esta cuesta en soledad, *de dura tierra amarilla,* se ve bien (el) ponerse (del) *el* sol (y) *sin que* nadie nos (estorba) *estorbe* (,) ni nosotros (inquietamos) *inquietemos* a nadie (...).

Sólo una casa hay, (blanca y azul) *encalada y añil* (,) entre las bodegas y los *antiguos* muros (sucios) *picados* que bordean el jaramago , (y) la ortiga (,) *y alguna linda flor sin nombre* (;). *Y* se diría [*parece*] que nadie vive en ella (.) *; siempre está de par en par, calle con patio, patio con corral, pero solitaria toda siempre.* Este es el nocturno campo de amor de *L*a Colilla y (de) su hija, esas buenas mozas blancas, iguales casi, (vestidas) *vestida* siempre de negro [*su crudez*] *en diaria viudedad.* En (esta) *esa* gavia *con higueras venenosas* (es) *fué* donde se murió Pinito y donde estuvo (dos) [*muchos*] días sin que lo (viera nadie) *quisiera ver nadie.* Aquí pusieron *la batería de* los cañones *grandes* cuando vinieron los artilleros *grises y azules a hacer salvas por Colón.* A *D*on *Luis* Ignacio *el bueno* (,) ya tú lo has visto (,) confiado (,) con su [*pobre*] contrabando de aguardiente, *su* [*honrada*] *manía* [*«contra el gobierno»*]. Además, los toros entran por aquí (,) de *L*as Angustias, y no hay ni chiquillos siquiera.

(...) Mira la viña por el arco del puente de la

gavia, roja y (decadente) *decaída*, con los hornos de ladrillo *humeantes de retorcido negro* y el río violeta *y minio* al fondo.

Mira las marismas (,) solas *con su viento* [*galopador*]. *Mira sola la* [*gran*] *salida para América*. Mira cómo el sol poniente, al manifestarse (,) grande y grana, como un dios visible *en su ida*, atrae a él *el ángulo* el éstasis [*el índice*] de todo, y *arrastrando tras* [*él*] (toda) *la henchida tesorería de la tarde,* se hunde (, en) *por* la raya de mar que está detrás de Huelva, en el absoluto silencio que le rinde el mundo, es decir (,) Moguer, su campo, tú y yo, Platero.»

Si se compara este texto con el del mismo capítulo recogido en mi estudio, se advertirá que es casi exactamente el mismo; tal semejanza permite considerar el allí transcrito como copia, algo retocada y puesta en limpio, del borrador hoy publicado, muy anterior en fecha. Ya señalé la diferente calidad del papel y la distinta máquina utilizada para escribir aquélla.

El último de los capítulos ahora encontrados no recuerdo que haya sido publicado nunca y aunque, como ya he dicho, Juan Ramón publicó muchas cosas en periódicos y revistas que no siempre me fueron accesibles, y por lo tanto pudiera habérseme escapado, yo lo considero inédito. La hoja donde está escrito a máquina lleva al margen una indicación que así lo dice: «(Pájina inédita de la edición completa «Platero y yo»)».

En el ángulo superior izquierdo se lee: «P. 3.», y sobre el título, la cifra 1. No es arriesgado pensar, por

lo tanto, que tenemos aquí el capítulo inicial de la tercera parte. Transcribiré fielmente el texto añadiendo en letra cursiva, pero sin corchetes, las correcciones autógrafas.

Capítulo inédito. *El mejor amigo*:

«Te prefiero, Platero, para todos los días, (*te lo tengo dicho tanto*) a cualquier otro amigo hombre. *Lo nuestro es diferente, incomparable ya tú lo comprendes*. Te prefiero como a un niño. Porque tú, como tú, un niño, un perro también, *como Almirante,* me das la compañía y no me quitas la soledad, esto que *también* te digo tanto; y al revés, me consientes la soledad y no me dejas sin compañía.

A ti te lo puedo contar todo en mi entusiasmo o mi pena, Platero, y todo te parece bien. Y tú, en cambio, tan bueno como eres, nunca me interrumpes para nada, no necesitas interrumpirme, te sabes valer por ti mismo. Ni me dices tampoco que soy ridículo o egoísta *aunque lo pienses; te me callas serio o distraído.* ¡Qué superior eres a mí y a todos, Platero! Por eso podemos ser tan *grandes,* escelentes amigos. A mí no me gusta tener amigos peores que yo.

Juntos oímos los pajarillos lejanos, olemos las *rosas*, bebemos en la fuente, callamos, comemos naranjas, *sonreímos,* miramos las nubes, *nos revolcamos en la yerba;* todo eso que dicen por ahí *en las reboticas,* que no es propio de hombres. El hombre, Platero, sigue siendo en Moguer de Andalucía de España, *menos Don Julián el Vicario, Eustaquio, Juanito Ramón y Pepe* para el hombre y hasta para *muchas* mujeres, *no las*

que me rodean, el tipo aquel que Quevedo describió, ya sabes al que me refiero, porque te lo leí una tarde triste *y fea* en la noria de Verdejo. Y lo estraordinario es que no se les ocurra pensar que a ti, burro, a los burros, a los caballos, *a los perros,* a los toros que tienen tanta fuerza y que estarán para ellos en la *cumbre* de la escala macho, les gusta también todo esto tan delicado que a mí me gusta, y no se avergüenzan de ello. Lo delicado, *Platero, qué problemita!*

Y hasta *me* parece, Platero, que tu burro espiritual, tu burro poeta se sale de ti, y mientras tu cuerpo empuja mi cuerpo, *tu fantasía* me empuja la fantasía, (cuando se me ocurre esa canción que a ti también se te ocurre sin duda *la copla popular de los burros*) y que todavía no puedes *cantar, como el pájaro, como el agua, como Lolilla, como el viento en los pinos, como yo* para ayudarme a mí a cojer en ella todo el sentimiento *andaluz del mundo.*»

R. G.

DE RAMAS EN FLORES, DE FLORES EN RAMAS

A la Esposa divina
cantan la gala
pajarillos al alborada;
que de ramas en flores,
y de flores en ramas,
vuelan y saltan.

Lope de Vega, *Auto de la siega.*

EUGENIO FLORIT:

Tres autos religiosos

(El grabado de la página anterior ha sido reproducido del *Libro del arte de las Comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, por Damián Carbón. Mallorca, Cansoles, 1541).

Tres autos religiosos

Se escribieron estas obritas para ser representadas, en años diferentes, por las estudiantes de español de Barnard College en la Universidad de Columbia, Nueva York, donde enseño hace ya muchos años. El primero escrito y representado fue *La Estrella* (diciembre de 1941).

Después hice la adaptación del *Auto de los Reyes Magos,* llevada a escena en diciembre de 1951 y por último, el de *La Anunciación,* estrenado en diciembre de 1958.

Al coleccionarlos, he preferido conservar un orden correspondiente al de los sucesos según aparecen en el Nuevo Testamento, prescindiendo de las fechas de su composición.

AUTO DE LA ANUNCIACIÓN

Personajes:

La Virgen María, Ana, El arcángel Gabriel, Isaías, Jeremías, Ezequiel, Coro de ángeles.

(Habitación recogida y alegre. A la derecha del espectador, puerta que conduce al resto de la casa. Al foro, a la izquierda, puerta abierta al jardín, que se verá limpio y cuidado, íntimo como los fondos de los cuadros flamencos. Y en la pared de la derecha, una ventana pequeña con una maceta de flores. Lecho en la pared del foro derecha, haciendo esquina con el lateral. Cortinas de tono claro. Reclinatorio. Una silla baja y a su lado un cesto de costura con algunos dechados. En un escabel, junto al reclinatorio, un jarrón o vaso de cristal, sin flores. Que toda la escena tenga el aire de un cuadro de la escuela flamenca del siglo XV. Es a media mañana).

ESCENA PRIMERA

(Al levantarse el telón la escena permanece sola un momento. A poco se oye la voz de Ana, que se supone en el interior de la casa).

Ana. ¡María!... ¡María!...

María. *(Desde el jardín, pero sin que se la vea aún).* ¿Qué, madre?

Ana. *(Dentro).* ¿Dónde estás, hija?

María. Aquí, madre.

Ana. ¿Dónde?

María. Aquí, en el jardín.

Ana. ¿Y qué haces?

María. *(Desde el jardín, acercándose poco a poco a la puerta, casi de espaldas).* Mirar las rosas.

Ana. *(Dentro).* ¿Y qué más?

María. Mirar el aire.

Ana. ¿Y nada más?

María. Mirar el cielo.

(María se queda en el jardín, siempre distraída y casi de espaldas al público. Es una muchacha linda y alegre. Debe dar la impresión de candor y de salud. Llevará una túnica rosada con manto azul claro sobre los hombros. Pies calzados con sandalias, y pelo suelto pero organizado. Se la ve cortando flores).

María. *(Cantando).*

Aire, airecito fino
de la mañana,
deja que te corte, aire,
con mis tijeras de plata.

Rosal florecido,
no me espines la mano
mientras corto la rosa
de tu costado.

Mientras corto la rosa
que está en su rama,
al compás pequeñito
de mis tijeras de plata.

(Ahora, aún cantando, entra María y coloca las flores en el vaso junto al reclinatorio. Después se quita el manto, lo dobla y lo coloca sobre la cama. Se sienta en la silla baja. Canta y a veces se queda como distraída. De nuevo, la voz de Ana, que se acerca y entra en la habitación).

MARÍA. *(Cantando).*

Bordaba...
Bordaba la niña y cantaba,
y a cada puntadita suspiraba...

ANA. ¡María!... ¡María!

MARÍA. ¿Qué, madre?

ANA. *(Entrando).* ¿Qué haces?

MARÍA. Ya lo ves, madre, coso.

ANA. ¿Y qué más?

MARÍA. No sé. He cortado unas flores. He cantado. Y he mirado el aire que está fino de luz esta mañana y he mirado el cielo, más azul que nunca lo vi.

ANA. María... María... ¿Que siempre has de estar soñando? ¿No piensas en que pronto te desposarás con José, tu prometido, de la casa de David como tú, y que habrás de irte con él a su morada?

MARÍA. Sí, madre; sí, pienso. ¿Para qué coso si no es para la boda?... Pero hoy el aire está fino..., y el cielo más azul que nunca. Déjame mirarlos mientras enhebro la aguja, y me pongo el dedal, y corto el hilo con mis tijeras de plata. Déjame, madre, que sueñe un poco más...

ANA. María... María... Muy bien está el aire, y el

cielo, y las flores; muy bien. Pero cose, hija mía, cose tus ropas de boda, y no te estés siempre en las alturas de tu sueño. Recuerda que muy pronto vas a desposarte con José, tu prometido.

MARÍA. Sí, madre; no te inquietes, no te inquietes...

(Ana se marcha al interior de la casa).

ESCENA II

(María se levanta, va hacia el jardín. Luego se acerca a una mesita y toma su Libro de Horas, y se arrodilla en el reclinatorio. Unas voces interiores pueden repetir el canto de María en tanto que ella reza. María lee, los ojos en el libro).

VOCES. *(Dentro).*

Rezaba...
Rezaba la niña y suspiraba...
Y a cada palabrita meditaba...

(De pronto se hará una luz muy intensa en la puerta del jardín, y aparece en ella el arcángel Gabriel, vestido como en los cuadros, y con su cetro de oro en la mano. Fondo de música suave en toda esta escena).

GABRIEL. *(Desde la puerta).* Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo. *(Entra y se coloca a la izquierda, frente a María. Por la ventana debe*

entrar un rayo de luz que ilumine a la Virgen, aún arrodillada en su reclinatorio).

MARÍA. *(Turbada).* ¿Qué salutación es ésta? ¿Qué puede significar? *(Levanta la cabeza y mira al ángel, extrañada, pero sin temor).*

GABRIEL. No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios, y concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús.

(Un coro de ángeles entra por ambos lados del escenario y se coloca detrás de Gabriel).

ÁNGELES. Dios te salve, María, llena eres de gracia, Dios te salve. El Señor es contigo, Dios te salve, María, llena eres de gracia.

GABRIEL. Él será grande y llamado Hijo del Altísimo, y le dará el Señor Dios el trono de David su padre...

ÁNGELES. Dios te salve, María, llena eres de gracia, Dios te salve...

GABRIEL. Y reinará en la casa de Jacob por los siglos, y su reino no tendrá fin.

ÁNGELES. El Señor es contigo, Dios te salve María, llena eres de gracia.

MARÍA. ¿Cómo podrá ser esto, pues yo no conozco varón?

GABRIEL. El Espíritu Santo vendrá sobre ti...

ÁNGELES. *(Como un eco).* El Espíritu Santo...

GABRIEL. Y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra.

ÁNGELES. La virtud del Altísimo...

GABRIEL. Y por esto el hijo engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios...

ÁNGELES. El Hijo de Dios, el Hijo de Dios será llamado...

GABRIEL. E Isabel, tu parienta, también ha concebido un hijo en su vejez, y éste es ya el mes sexto de la que era estéril, porque nada hay imposible para Dios.

ÁNGELES. Nada imposible, María; nada imposible para Dios... Llena eres de gracia, tú, María...

(Todos los personajes quedan inmóviles. María, aún arrodillada en su reclinatorio. Se hace oscuro en el escenario. Por un lado entran los tres profetas, Isaías, Jeremías y Ezequiel y se colocan sin ser vistos por ella, detrás de María, como si fueran el recuerdo de las Escrituras que ella ha leído. Cesa la música. Cuando habla cada uno de los profetas, se iluminará su figura, o su cara).

ESCENA III

ISAÍAS. Escúchame, María, porque yo, Isaías, profeta de Yavé, dije: «He aquí que la virgen grávida da a luz un hijo y le llama Emmanuel. Y se alimentará de miel, hasta que sepa desechar lo malo y elegir lo bueno». ¿Lo recuerdas, María?

JEREMÍAS. Escúchame, porque yo, Jeremías, profeta, recibí la palabra de Yavé, que me dijo: «He aquí

que vienen días en que yo suscitaré a David un vástago de justicia que, como verdadero rey, reinará prudentemente y hará derecho y justicia en la tierra». ¿Lo recuerdas, María, de la casa de David?

EZEQUIEL. Tú, María, escucha la voz de Yavé que por mí, Ezequiel su profeta, anunció al mundo: «Suscitaré entre mis ovejas un pastor único, que las apacentará».

JEREMÍAS. La palabra de Yavé dijo también: «Yo te restauraré, y serás restaurada, virgen de Israel».

ISAÍAS. Y yo dije también, ¿lo recuerdas, María?: «Y brotará una vara del tronco de Jesé, y retoñará de sus raíces un vástago. Sobre él reposará el espíritu de Yavé».

MARÍA. *(Hablando como consigo misma).* Sí que me acuerdo de las Escrituras. Y la lección del Libro: «Desde el principio y antes de los siglos me creó, y hasta el fin no dejaré de ser. En el tabernáculo santo, delante de él ministraré. Y así tuve en Sión morada fija y estable, reposé en la ciudad de Él amada, y en Jerusalén tuve la sede de mi imperio. Eché raíces en el pueblo glorioso, en la porción del Señor, en su heredad... Porque yo soy la madre del amor, del temor, de la ciencia y de la esperanza...»

ISAÍAS. Recuérdalo, María.

JEREMÍAS. Recuérdalo, María.

EZEQUIEL. Recuérdalo, María, de la casa de David. *(Se oscurece totalmente y desaparecen los tres profetas).*

ESCENA IV

(Se escucha de nuevo la música, y la escena vuelve a iluminarse, como estaba antes. María levanta la cabeza, mira al arcángel Gabriel y muy lentamente y con sencillez, dice):

MARÍA. He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según tu palabra.

GABRIEL Y EL CORO DE LOS ÁNGELES. Dios te salve, María, llena eres de gracia, el Señor es contigo, Dios te salve, María.

(Gabriel, solo, se marcha por la puerta del jardín. Los ángeles, por donde entraron, cantando o recitando el «Dios te salve, María». Calla la música y desaparecen las luces sobrenaturales. La Virgen queda un instante arrodillada en su reclinatorio. A poco se levanta, se acerca a la ventana como en éxtasis, y va a la puerta del jardín, mirando hacia fuera y desde allí dice):

MARÍA.

Palabra del ángel
caída del cielo:
entre rosa y nardo
me llegó su acento.

Ya soy como estrella
nacida de nuevo;
la pura mañana
en el día eterno.

Ya que habló el Espíritu
tan clara me siento
como los cristales
del yelo.

Ya mi rosa íntima
abrirá sus pétalos
al soplo invisible
del aire del Verbo

que por los caminos
del tiempo
ha buscado nido
dentro de mi seno.

¡Qué luz infinita,
qué dulce sosiego,
en qué aguas celestes
navego!

¡Yo, la pequeñita
doncella del sueño,
hecha ya la madre
del Amor Eterno!

¿Qué será, Dios mío,
qué es esto que siento,
que voy a abrazarte
como niño trémulo?

Dios dentro de mí,
tu Esencia es mi seno,
y el mundo cantando
y yo con un miedo

de que te deshagas
Señor, en mi sueño,
como se deshacen
el fin del invierno
los claros cristales
del yelo.

(Al terminar los versos se escucha la voz de Ana, desde dentro).

ANA. ¡María!...
MARÍA. ¿Qué, madre?
ANA. ¿Dónde estás, hija?
MARÍA. Estoy aquí, madre.
ANA. ¿Qué hacías ahora, hija?
MARÍA. Miraba las flores.
ANA. ¿Y qué más?
MARÍA. Miro el aire fino de la mañana.
(Aparece Ana en la puerta).
ANA. ¿Y nada más?
MARÍA. Estoy mirando el cielo azul de la paloma, estoy mirando el cielo del Espíritu Santo.

(Comienza a correrse el telón mientras, dentro, el coro de los ángeles canta el «Dios te salve, María»).

FIN

AUTO DE LA ESTRELLA

Personajes:

María, José, un pastor viejo, un pastor joven, pastor tercero, pastor cuarto, pastor quinto.

ESCENA PRIMERA

(Un lugar en el campo, cerca de Belén. Hay varios pastores reunidos, alrededor de una hoguera. Descansan unos. Otros miran al cielo estrellado. El aire es fino y transparente. No hay luna).

El pastor tercero. *(Al viejo).* Qué, ¿no duermes?

El pastor viejo. No. Vigilo.

El pastor tercero. Y ¿qué vigilas?

El pastor viejo. Vigilo la noche.

El pastor tercero. ¿Es que tienes miedo?

El pastor viejo. Me da miedo el cielo de esta noche.

El pastor tercero. Pues, ¿no es igual al de siempre?

El pastor viejo. No, es diferente. Tiene un aire extraño, como de misterio.

El pastor tercero. Bah. Tú siempre por las nubes. Más te valiera vigilar el ganado, y no estarte como un bobo mirando hacia arriba. Ya debes de saberte de memoria todas las estrellas...

El pastor viejo. Casi. Pero hay en el cielo un lugar donde falta una.

El pastor tercero. ¿Una qué?

El pastor viejo. Una estrella. Yo la conocía desde siempre. Y esta noche no la veo.

El pastor tercero. *(En broma).* Se la habrán robado los ladrones, ¿verdad?

El pastor viejo. No. Pero ya no está allí, donde yo la veía.

El pastor tercero. *(A los demás, que se acercan).* ¡Eh! Ved lo que dice éste. Que en el cielo falta una estrella. *(Ríe.)*

El pastor cuarto. *(En broma).* Claro. Como que yo tuve hambre esta noche, y me la comí... *(Los demás ríen con él, menos uno, pastor joven, casi niño, que se ha acercado con su ovejita blanca).*

El pastor joven. Yo también sé que falta una estrella en el cielo. Yo también lo sé.

El pastor cuarto. Bueno, de ti no es extraño, porque eres casi un niño, y los niños están siempre viendo cosas raras. Pero que éste, que un hombre ya grande, tenga esas ideas, no lo comprendo; ¿verdad, vosotros?

El pastor quinto. Claro. No lo comprendemos. Debes haber bebido más de la cuenta, simple.

El pastor joven. No, no ha bebido. En todo caso habrá bebido del vino que no está en los odres, ni se hace de las uvas del campo, ni se aplasta en los lagares...

El pastor quinto. Eh, ¿no oís lo que dice éste? Un vino que no está en los odres, ni se hace de uvas del campo, ni se aplasta en los lagares... ¿No habéis oído?

El pastor joven. *(Al otro).* Tú sabes qué vino es, ¿verdad?

El pastor viejo. Sí. El Señor lo ofrece a sus hijos, cuando sus hijos tienen sed. Y no emborracha. No marea. Pero abre los ojos del entendimiento, y las ventanas del corazón.

El pastor joven. *(Mientras los otros escuchan asombrados y un poco burlones).* Y además, no se encuentra todos los días. Hay que pasar noches y noches de vigilia, y largos días de espera.

El pastor tercero. *(Siempre burlón).* Bueno, pero a todas éstas no nos decís nada de la estrella. ¿Es que acaso no sabéis dónde está? Debíais saberlo, ya que ese vino que bebéis ha de aclararos el entendimiento...

El pastor viejo. *(Mirando fijamente al cielo).* Es raro... Pero no lo sé. No sé dónde estará esa estrella azul de las noches claras...

El pastor joven. Yo pienso si no habrá caído en la tierra... En algún lugar cerca de aquí... Como estaba allá arriba, sobre nosotros...

El pastor viejo. Quién sabe. *(A los demás).* ¿No habéis visto algunas veces que las estrellas corren por el cielo, y se apagan, después de su viaje, y parece como si se cayeran al otro lado de los montes, donde están los mares?

El pastor quinto. Vaya con los mares. Si tú nunca los has visto. Si nunca saliste de estos contornos... Qué sabrás tú de los mares. *(A los demás).* Dicen los hombres de las caravanas que son los mares como unos grandes campos de agua, donde hay

barcas, y peces y que en sus orillas la tierra es fina y blanca. Pero yo no lo vi nunca.

El pastor viejo. Sí, los mares son como grandes montañas grises que se mueven al viento cuando hay tempestades. Y como grandes huecos de sonidos extraños si las noches son oscuras. Las caracolas de las playas guardan dentro esos sonidos.

El pastor joven. Sí. Es cierto. Un caminante que pasó una vez por mi choza, me enseñó una de esas caracolas. Y al acercármela al oído, escuché un rumor extraño, como de ramas movidas por el viento, como de alas de grandes pájaros.

El pastor viejo. Ése es el sonido del mar... Yo sé cómo es ese sonido. Algunas noches el desierto suena así, cuando el ancho viento mueve los montecillos de arena...

El pastor tercero. Bueno, bueno. Pero a todas éstas, con eso del mar y de su ruido, que maldito si lo entiendo, nos hemos olvidado de la estrella perdida. *(A los demás).* Eh, compañeros, a buscar la estrella. No vaya a estar debajo de una piedra, o en el zurrón de uno de nosotros... A buscarla. *(Los demás se ríen también, y hacen ademán de ponerse a buscar algo por el suelo y en sus zurrones).*

El pastor joven. *(Al otro).* ¿Sabes lo que se me ocurre? Que tal vez...

El pastor viejo. *(Interrumpiéndole).* Calla. ¿No oyes? Espera... ¿No oyes? Sí. Es como el rumor del mar dentro de las caracolas. Como suenan las alas de los grandes pájaros.

El pastor joven. Sí. Como las alas de los grandes pájaros, que estuvieran a nuestro alrededor.

(La escena se colorea de luz de luna, muy clara).

El pastor joven. *(Resueltamente, a los demás).* Vamos. Venid conmigo. Ya sé dónde está la estrella...

El pastor quinto. Pero, ¿estás loco? ¿Cómo puede una estrella caer del cielo a la tierra? ¿En qué cabeza cabe eso? ¿No es verdad, compañeros?

El pastor tercero. Claro. Sigues con tus fantasías. Y el otro, también. Vaya una pareja de hombres... Así andarán vuestras ovejas.

(La luz de luna, en haz cada vez más estrecho, comienza a moverse hacia la derecha de la escena).

El pastor viejo. Pero, ¿no veis? Hoy no hay luna, y, sin embargo, mirad esta luz que se mueve...

El pastor joven. Vamos. Venid conmigo. Ya sé dónde está la estrella.

(Todos se levantan, y van siguiendo la luz, que desaparece por la derecha de la escena. El pastor joven y el pastor viejo, resueltamente y como en éxtasis. Los demás, curiosos y un poco sin saber por qué).

(Desde que apareció la luz misteriosa, se escuchará alguna música suave, como de órgano, que irá aumentando de intensidad a medida que los pastores van desapareciendo

tras el haz luminoso. Al quedar la escena sola, la música llega a su máxima intensidad y se mantiene así mientras cambia el decorado, que es ahora en la)

ESCENA II

(El portal de Belén. La noche de Navidad. María, el Niño, José. Estarán también el buey y la mula. La luz es tenue y difusa. Sólo habrá un haz más brillante sobre el Niño.

María está sentada en un pequeño taburete o sobre una piedra, con el Niño en brazos, y lo arrulla, para dormirlo...

Al comenzar la Virgen su canción, se escucha, como fondo, la misma música suave del final de la escena anterior, y durará todo el tiempo de los versos).

MARÍA. *(Canta o dice):*

Duérmete, alma mía,
duérmete, paloma,
que ya viene el día
detrás de la loma.

Que ya la mañana
se acerca pasito
vestida de grana
a darte un besito.

Que ya por el cielo
la mañana viene
con su azul pañuelo
para mi nene.

Duérmete, mi niño,
duerme;
que el sol en el valle
también duerme.

Ya los pajaritos
están en sus nidos
soñando que miran
mi nene dormido.

Ya las azucenas
cierran sus corolas;
y hay sueño en los trigos
y en las amapolas.

El sueño ya sabe
dónde está mi nene
y por los caminos
a buscarlo viene.

Duérmete, mi niño,
duerme;
que el sol en el valle
también duerme.

El sueño tan lindo
viene por el campo
con la cara azul
y el vestido blanco.

El sueño que tiene
para ti, mi amor,
un collar de estrellas
y un rosal de olor.

Sueño de mi vida
llega hasta el portal
para que mi niño
te pueda besar.

Duérmete, mi niño,
duerme;
que el sol en el valle
también duerme.

(Cesa la música. María queda en silencio, con la mirada alta. El Niño se ha dormido. José está ocupado en tejer con mimbres una cuna. Trabaja, también en silencio.

Entran, por la izquierda, los pastores. Delante, el viejo y el joven. Los demás los siguen. Al ver el grupo que forman el Niño, María y José, se detienen, formando otro grupo a la izquierda del escenario. Una larga pausa).

EL JOVEN. *(A los demás, en voz baja).* Aquí está la estrella. Miradla. *(Señalando al Niño).*

EL PASTOR VIEJO. Mirad. Aquí está la estrella dormida.

UN PASTOR. Pero es un niño...

OTRO PASTOR. Sí. Es un niño que duerme en brazos de su madre.

El joven. No. Yo lo sé mejor. Es el Niño que duerme. No le despertéis. Silencio. *(Se adelanta a los demás, y poco a poco va llegando al centro de la escena. Entonces, se arrodilla y alzando en sus brazos la ovejita blanca que traía, la ofrece a la Virgen, que lo mira bondadosamente).*

El pastor viejo. *(A los demás).* Venid, acercaos. *(Él también adelanta y va a arrodillarse junto al joven. Los demás se acercan y forman nuevo grupo, unos de rodillas, otros en pie).*

José. *(Mientras trabaja):*

Para que duerma el Niño
tejo su cuna;
como soy carpintero
yo le hago una.
Cuna de amores,
para que el Niño duerma
como las flores.

José. *(Deja de trabajar, y mirando a los pastores, les dice):* ¿De dónde venís?

El pastor viejo. De la noche.

José. ¿Y a qué venís aquí?

El pastor quinto. A ver el día.

José. Pues, ¿dónde está el día, amigos?

El pastor viejo. En el corazón de la estrella.

José. ¿Y la estrella?

El pastor joven. *(Muy intensamente).* En brazos de la Señora.

José. *(A María).* Señora, cuidad la estrella
que tiene la luz dormida.

MARÍA. Su luz la siento en el alma
Como si fuera una herida.

Es una luz en la noche
con fuego de amanecer;
me la quisiera prender
al corazón, como un broche.

(A los pastores, que escuchan extasiados):

Ay, pastores, no sabéis
qué es tener en el regazo
un tembloroso pedazo
de la carne que perdéis.
Aunque su rostro miréis
y la luz que en él se posa,
más perfumada es la rosa
que entre las entrañas siento.
No hay flor que arome en el viento
como esta flor amorosa.

Yo, como vosotros, vi
esta noche iluminada,
por el misterio tocada
la figura que había en mí.
Sentí una gloria. Sentí
en mi pecho un manantial;
y sentí que en el portal
esta noche de Belén,
en mí renacía el Bien
para desterrar el Mal.

(Mirando con ternura al Niño):

¿Hubo una vez en el cielo
estrella de luz más suave?
¿Entre los bosques, un ave
de más sosegado vuelo?
¿Qué sin razón, o qué duelo
a su vista no se calma?
Venid, pues traéis la palma
de vuestro humilde homenaje,
a emprender un nuevo viaje
por los caminos del alma.

JOSÉ.

Señora de la voz fina,
de la Navidad Señora,
ved que se acerca la aurora
y ya el cielo se colora
con su palidez divina.

¿No querréis, Señora mía,
de la vela descansar?
Y pues acabáis de hablar,
los pastores hasta el día
vuestro sueño han de guardar.

EL PASTOR JOVEN.

Dormid, dulce Señora,
dormid el sueño,
mientras que vuestro hijo
duerme risueño.
Y al nuevo día
se abrirán las dos rosas
de la alegría.

EL PASTOR TERCERO. Dormid, que los pastores
velaremos el sueño
de los amores.

EL PASTOR CUARTO. Y a la mañana,
dulce Señora,
con ángeles y palmas
vendrá la aurora.

EL PASTOR QUINTO. Sobre los árboles
vendrá la aurora
para besar la frente
de mi Señora.

EL JOVEN. Dormid, Señora bella,
dormid confiada
como las ovejitas
de mi majada.
Que vuestro hijo,
para ver a los ángeles
ya se ha dormido.

(María se recuesta suavemente, y sin dejar al Niño, va poco a poco adormeciéndose. Comienza de nuevo a sonar la música de antes, mientras ella, muy bajito y con los ojos cerrados, dice la canción de cuna):

Duérmete mi niño,
duerme, etc.

(Y así va bajando lentamente el TELÓN)

AUTO DE LOS REYES MAGOS*

Personajes:

GASPAR, BALTASAR, MELCHOR, HERODES, DOS RABINOS, EL ÁNGEL, DOS PASTORES.

ESCENA PRIMERA

(Puede haber tres puertas de estilo ojival, en el hueco de cada una de las cuales estará la figura de un Rey Mago. Un fondo neutro dará la impresión de lejanía. Al adelantarse cada una de las figuras para hablar, debe quedar iluminada mucho más que las otras).

GASPAR. *(Solo).*

Dios criador, ¡Qué maravilla!
¿Cuál es la estrella que así brilla?

---

* Se trata de una recreación del *Auto de los Reyes Magos,* la única muestra que conocemos del teatro medieval castellano, y cuyo manuscrito parece corresponder a los últimos años del siglo XII o primeros del XIII. El fragmento, de ciento cuarenta y siete versos de metro irregular, llega hasta la escena V, en la que Herodes consulta a sus rabinos sobre la pretendida aparición de la estrella. En nuestra versión, además de modernizar bastante el lenguaje de la primitiva, hemos tratado de completarlo, escribiendo las últimas escenas que tienen lugar en Belén, en el pesebre, adonde llegan los tres Reyes Magos a adorar al Niño.

La veo allí por vez primera
como si ahora mismo naciera.
¿Nacido es el criador
que de las gentes es señor?
No es cierto; caso tan extraño
no puede ser más que un engaño.
Otra noche la miraré
y si es verdad, bien lo sabré. *(Pausa).*
Mas ¿por qué no ha de ser cierto
lo que en los cielos hoy advierto?
Otra señal no puede ser
sino la que hoy se deja ver.
Nacido es Dios, de hembra nacido
en este mes amortecido.
Allá iré, le adoraré,
por Dios de todos le tendré.

BALTASAR. *(Solo).*

Esta estrella no sé de dónde viene,
ni quién la trae ni quién la tiene.
¿Por qué será esta señal?
En mis días no vi tal.
Cierto nacido ha en la tierra
aquel que en paz o en guerra
Señor ha de ser del oriente
lo mismo que del occidente.
Por tres noches la miraré
y más de veras lo sabré. *(Pausa).*
No hay duda, Dios es ya nacido
que yo lo tengo bien entendido.

Iré, le adoraré
y honraré y rogaré.

MELCHOR. *(Solo).*
Valga el Criador –que no fue hallada
ni en escrituras encontrada.
Tal estrella no estaba en el cielo,
de esto soy yo buen estrellero.
Bien ahora lo puedo ver
que un hombre ha nacido de mujer,
que es señor de toda tierra
y lo que el cielo en él encierra;
de todas gentes señor será
y todos los siglos juzgará.
¿Es? ¿No es?
Dudo si verdad es. *(Pausa).*
Nacido es el Criador
de todas las gentes señor;
bien lo veo que es verdad.
–Allá iré, por caridad.

ESCENA II

(GASPAR y BALTASAR)

GASPAR. Dios os salve, señor; ¿sois buen estrellero?
Decidme la verdad, de vos saberla quiero.
¿Visteis jamás tal maravilla?
¿La estrella que en el cielo brilla?

MELCHOR. Nacido es el Criador
que de las gentes es señor.
Iré, le adoraré.

GASPAR. También yo le rogaré.

ESCENA III

(*Entra* MELCHOR)

MELCHOR. Señores, ¿a qué tierra queréis andar?
¿Queréis ir conmigo al Criador honrar?
¿También lo habéis visto? Yo lo voy a adorar.

GASPAR. Veamos por ventura si le podremos hallar.
Vayamos tras la estrella, veremos el lugar.

MELCHOR. ¿Y cómo probaremos si es hombre mortal,
o si es rey de la tierra, o si rey celestial?

BALTASAR. ¿Queréis saber bien cómo lo entenderemos?
Oro, mirra e incienso a él ofreceremos.
Si fuere rey de tierra, el oro lo querrá,
si fuere hombre mortal, la mirra tomará,
y si rey celestial, estos dos dejará,
tomará el incienso que le pertenecerá.

GASPAR Y MELCHOR. Andemos pues y así lo haremos,
nuestros dones le ofreceremos.

ESCENA IV

(La mutación al palacio de Herodes puede hacerse con un oscuro y cambio de posición de las figuras de los Reyes, quedando éstos a un lado del escenario, frente a Herodes que estará al otro lado).

(*Los tres reyes y* HERODES)

MELCHOR. Sálvete el Criador, Dios te guarde de mal.

GASPAR. Dios te dé larga vida y te guarde de mal.

BALTASAR. Vamos en romería a aquel rey adorar
que ha nacido en la tierra y no podemos hallar.

HERODES. ¿Qué decís, dónde vais? ¿A quién vais a buscar?
¿De qué tierra venís, dónde queréis andar?
Decidme vuestros nombres, no los queráis callar.

GASPAR. Yo me llamo Gaspar,
este otro Melchor y éste Baltasar.
Rey, un rey ha nacido que es señor de la tierra
que mandará en el siglo en gran paz y sin guerra.

HERODES. ¿Es así de verdad?

GASPAR. Sí, rey, por caridad.

HERODES. ¿Cómo lo habéis sabido?
¿Qué seña habéis tenido?

GASPAR. Rey, verdad te diremos
que ya bien lo sabemos.

MELCHOR. Una estrella es nacida
que es gran maravilla.

BALTASAR. La seña ha aparecido
de que el Rey ha nacido.

HERODES. ¿Cuánto ha que la visteis
y así la percibisteis?

GASPAR. Hará unos trece días.

HERODES. Pues id y buscad,
y al rey adorad,
y luego tornad por aquí;
que yo allá iré
y le adoraré
cuando sepa el camino seguir.

(Mutis de los Magos).

ESCENA V

(HERODES *solo*).

HERODES. ¿Otro rey sobre mí?
Nunca tal cosa vi.
Aún no soy yo muerto

ni bajo tierra puesto.
El siglo va a zaga
y no sé qué me haga.
En verdad no lo crea
hasta que no lo vea.
Vengan mis abades
y mis potestades,
y mis escribanos,
y mis gramáticos,
y mis estrelleros
y mis retóricos.
Me dirán la verdad, si está en lo escrito,
o si lo saben ellos, o si lo han sabido.

ESCENA VI

(Salen los sabios de la corte).

RABBI. Rey, ¿qué es lo que deseas? Henos aquí reunidos.

HERODES. Oídme atentos todos, ¿traéis vuestros escritos?

OTRO SABIO. Rey, sí que los traemos
y los mejores que tenemos.

HERODES. Pues escuchad,
decidme la verdad,
si aquel hombre ha nacido
que estos tres reyes me han advertido.
Di, rabí, la verdad, si tú lo has sabido.

RABBI. De veras os lo digo
que no lo hallo escrito.

OTRO RABBI. Hamihala, que vienes engañado,
¿por qué eres rabí de este modo llamado?
No entiendes las profecías,
las que nos dijo Jeremías.
Por mi ley que estamos errados.
¿Por qué no estamos acordados?
¿Por qué no decimos la verdad?

RABBI. Yo no la sé, por caridad.

EL OTRO RABBI. Porque no la hemos deseado
ni en nuestros libros buscado.
Y por mi fe es verdadero
lo que estos reyes te dijeron.
Yo también allá iré,
y rogaré y le adoraré.

(Se va).

ESCENA VII

(Un pequeño grupo donde estarán el Niño, la Virgen y San José con algunos pastores, en forma de retablo primitivo).

(Entran el ÁNGEL *y pastores).*

ÁNGEL. Venid, pastores, afuera,
a mirar al Dios nacido;
y al sonido

del rabel
cantadle lindas endechas,
pues es hecha
la maravilla de siglos
esperada.
Venid, pastores, afuera,
por vuestro bien.

UN PASTOR. Pues cierto nos guía
el ángel, iremos;
al Niño lleguemos
que ha poco nacía.
Con Ave María
la Madre alabemos
que a su Majestad
en el vientre había;
pues cierto nos guía
el Ángel, lleguemos.

OTRO PASTOR. Al son de panderos
y de castañuelas,
bailad los cabreros.
Bailemos, por Dios,
frente al nuevo Sol,
el sol que reluce
aún más que el del cielo,
pues es sol de almas
y de entendimientos.

TODOS. Al son de panderos

y de castañuelas,
bailad, los cabreros.

(Baile).

ESCENA VIII

(Entran los Reyes).

BALTASAR. De cierto éste es el lugar
donde al Rey debemos hallar.

GASPAR. Mirad allí recién bajado
el que es Señor de lo creado.

MELCHOR. Bendito vientre de mujer
en donde Dios tomó el ser.

LOS TRES. Bendita seas, bendita eres
entre todas las mujeres.

(Se acercan y adoran al Niño).

GASPAR. Yo del oro os traigo, oh rey de lo creado,
la tierra os regala lo que vos le habéis dado.

MELCHOR. Yo, como hombre eres, la mirra te ofrecía,
hijo del Hombre en brazos de la Virgen María.

BALTASAR. Y yo, señor de cielos –Dios del poder inmenso–,
os doy el homenaje del humo del incienso.

(El Ángel se adelanta y dice):

ÁNGEL. Adorad, oh reyes,
adorad, pastores;
los grandes y chicos,
ángeles y hombres
mi voz escuchad:

¡Gloria a Dios en las alturas
y paz en tierra a las criaturas
de buena voluntad!

FIN

EUGENIO FLORIT

Barnard College.
Columbia University.
Nueva York.

EL BANDO DE LOS ÁNGELES

When an artist deserts to the side of the angels, it is not most odious of treasons.

ALDOUS HUXLEY

JUAN EDUARDO CIRLOT:

Plástica abstracta en España

VI. Formas y conceptos de Oteiza

Plástica abstracta en España

VI. Formas y conceptos de Oteiza

Uno de los escultores más significativos del período actual en España es Oteiza, tanto por sus obras como por su problemática. Desesperadamente empeñado en lograr la transmutación de formas y conceptos intelectuales en verdaderos hallazgos de orden espiritual, su evolución aparece fragmentada, discontinua. El artista valora lo teórico especulativo a la vez que la materialización de sus intuiciones y muchos de los cortes de su trayectoria se deben menos al choque con un muro de imposibilidades prácticas que a una solución de continuidad en el avance interior. El esfuerzo por aclarar su «estética objetiva» es en Oteiza absolutamente consubstancial con los progresos de su tectónica hacia la nada, en busca de un horizonte místico por la vía de un razonamiento cuyo rigor se nos aparece en ocasiones casi como un peligro para la libertad de la imaginación y para la gracia milagrosa del acto creador. En Oteiza, el *pathos* dramático brota siempre de ese combate de la lógica por conquistar una supremacía en un universo atacado en su raíz por potencias irracionales, que también exigen ser manifestadas. Lo geométrico le sirve como expresión de esencias, normas y leyes en la tendencia a una finalidad, que, en el fondo, no deja de necesitar la destrucción, tal como acontece

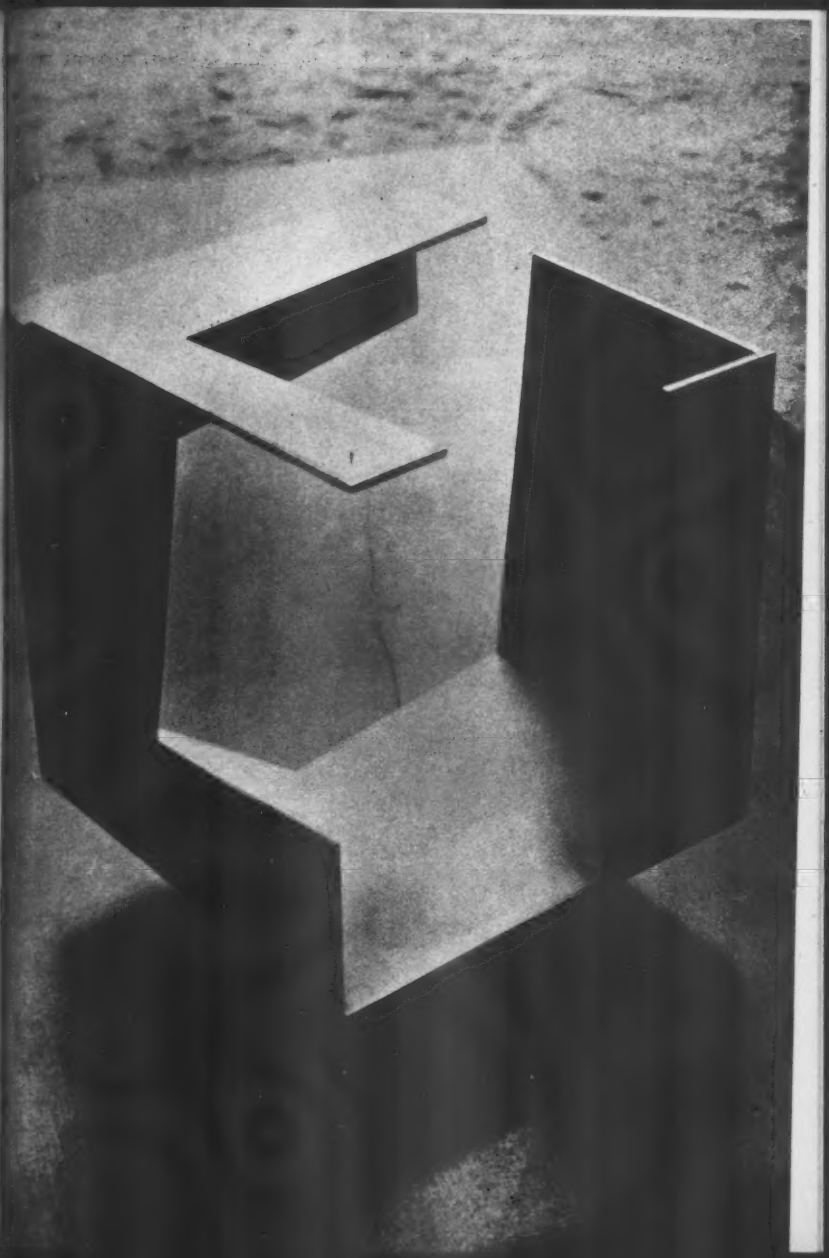
en las modalidades informales. Pero la serenidad y la claridad de las ideas-configuraciones se impone en las obras mejores del artista y es en ellas donde consigue su triunfo contra la amenaza de la total disolución o de la petrificación en materia muerta, inútil monumento de sí misma.

Jorge de Oteiza Embil (Orio, Guipúzcoa; 1908) abandonó sus estudios de medicina, en 1931, para dedicarse a la escultura. En el primer período alternaba una plástica de formas apretadas y densas con obras de carácter más lineal y fluente. Al primer tipo corresponde el *Retrato del pintor Sarriegui* (1933), donde la fuerza aparece como factor de estilización y de equilibrio entre la tensión exterior y la interior. Cierta geometrización domina sobre lo biomórfico y le imprime una particular dureza. En la etapa siguiente, que tiene lugar en Hispanoamérica –donde Oteiza reside hasta 1949, practicando también la pintura, la cerámica y el profesorado y realizando estudios sobre estética y plástica– advertimos una mayor complejidad espacial. Se mantiene el concepto figurativo esquematizado y simplificado, pero el valor del espacio se significa con una intensidad nueva. Puede afirmarse que esta preocupación por lo espacial se advierte en la obra de Oteiza desde sus primeros períodos, sobreponiéndose al interés que concede a la materia y a las formas. Se comprende, pues, que sus preferencias le llevaran desde el mundo de Bourdelle y Modigliani al de Epstein y, más allá, al de Henry Moore, escultor cuya obra, que en algún aspecto creemos emparentada con Gaudí, se fundamenta

en una extrema interacción de la forma abierta y el espacio dinámico curvo, exterior e interior, que realmente cose y pone en circulación todos los elementos lineales, superficiales y volumétricos de sus obras. En *Informe sobre mi escultura*, Oteiza escribe, en 1947: «El hueco en escultura corresponde espiritualmente a la reaparición del sentimiento trágico, al concluirse la herencia de un sistema tradicional». En otros escritos ha manifestado la profunda influencia que ejerció sobre su pensamiento la idea de la nada, en Anaximandro. La fuga desde la realidad material hacia la dimensión desconocida la expresa, plástica y metafóricamente, por la relación entre el cilindro y la línea hiperboloide. Con ello penetra en la abstracción y en el sentido de una escultura experimental, que habría de profundizar y desarrollar a fondo entre 1956 y el presente.

De retorno en España da cima a una serie de proyectos que permanecen sin realizar, como el de un monumento a Felipe IV (1949) y el de la estatuaria para la nueva basílica de Aránzazu (1950), publicando en 1952 su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. En 1953 es el único escultor español seleccionado en Londres para el monumento al prisionero político desconocido. Realiza al siguiente año, en aluminio, la escultura del ábside de la iglesia de los Dominicos de Valladolid. En 1956-57 ejecuta relieves, positivos y negativos, en el hormigón desnudo por el encofrado directo, en Tarragona y en la Ciudad Universitaria de Madrid. En su catálogo para la IV Bienal de Sao Paulo (1957), publica un *Propósito experimental*,

extraordinariamente lúcido, donde desarrolla su teoría plástica partiendo de ciertos principios de Malevitch. Queremos transcribir algunos de los conceptos vertidos por Oteiza en ese valioso texto donde dice: «Ensayo, precisamente... la liberación de la energía espacial en la estatua, por fusión de unidades formales dinámicas y abiertas, y no la desocupación física de una masa. En arte contemporáneo, hemos creído que la anatomía formal podía preceder a una fisiología del espacio, a una imaginación funcional». Termina definiendo el espacio como «conciencia metafísica» y la escultura como un «sitio para el alma del espectador». En otros escritos ha manifestado que su voluntad de arte estriba esencialmente en destruir el espacio meramente físico o indiferente, así como en «aceptar una pérdida de expresión y del factor temporal de la forma en beneficio del silencio espacial que convierte a la obra en objeto receptivo, en espacio interior, espiritualmente habitable». Por sí solas, estas teorías ya nos dicen mucho sobre lo que puede ser una estética abstracta orientada de tal modo. Responde forzosamente a un proceso de purificación interior y de simplificación exterior, sin perder un carácter sistemático cerradamente intelectual. En efecto, las obras realizadas por Oteiza desde 1956, en piedra, madera, hormigón y hierro parecen decirnos que la materia es sólo un elemento imprescindible, pero secundario, tanto por el sacrificio que debe a la forma como por la ecuación establecida entre espacio ocupado y espacio desocupado o «vacío formal». El escultor logra transmitir vida a este espacio por los planos y



vect
yecc
lími
den
En
dent
pero
de
hom
del
num
simp
se a
cual
a lo
limi
Muy
plan
zam
este
impr
expr
dive
en
de r
supe
punt
un
extr
En

vectores que lo configuran pero también por la proyección ideal de estos elementos más allá de sus límites físicos. A veces, los conjuntos plásticos conceden la primacía a lo positivo; a veces, inversamente. En muchas ocasiones el complejo abstracto permanece dentro de un estructuralismo cargado de tensiones, pero, en otras, cierto trasfondo simbólico, que no deja de mantener conexión con los objetos creados por el hombre como primera expresión de un «sentimiento del mundo» o de una vivencia de la relación con lo numinoso, emerge y se sobrepone a las estructuras como simple orden y armonía. En determinadas obras, Oteiza se aproxima a un tecnicismo estricto de lo geométrico, cual su *Desarrollo abierto del poliedro,* que extiende a lo largo de un eje horizontal los polígonos que limitarían el volumen si el poliedro estuviese cerrado. Muy interesante es su serie desarrollativa de la *Unidad plana Malevitch,* con planos rectos y curvos, en desplazamientos diversos y en relaciones de intensa emotividad estereométrica. Igualmente hemos de referirnos a la impresionante intensidad de las piezas macizas que expresan la fusión de poliedros que definen vacíos divergentes. La expresividad de las planchas metálicas, en articulaciones de ángulos diedros, abre campos de manifestación más arduos. Las rupturas parciales de superficies, en un cubo fragmentado y vacío hasta el punto de dar al interior la significación dominante es un procedimiento de expresión caro a Oteiza que sabe extraer de él una variedad morfológica incuestionable. En su *Prueba de desocupación de la esfera,* de 1957, el

ritmo lineal, a pesar de lo recio de la barra de sección rectangular, adquiere un neto predominio dando a la obra un carácter aéreo de monumento cósmico. En otras esculturas, Oteiza utiliza la peculiar expresividad de los esquemas negativos que resultan al extraer de una amplia plancha una figura circular o elíptica. Triángulos de un lado interno curvilíneo alcanzan una levedad extrema, sometiendo las partes materiales de la obra a una verdadera presión del vacío, que llega a resultar obsesionante.

El sentido sistemático de la plástica abstracta de Oteiza puede conducir al artista ante los provisionales muros que marcan los hitos de sus consecuciones. Pero si la razón no puede aparecer en estado puro en la mente del filósofo, menos aún en la del artista creador. Aunque la lógica excesiva de Oteiza llegase a saturarse de espíritu autodestructivo, creemos que tampoco así terminaría el proceso creador del artista que, en su ya citado *Propósito experimental,* pudo escribir: «Regreso de la muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece».

JUAN EDUARDO CIRLOT

Herzegovina, 33, 6.°, 1.ª
Barcelona, 6.

Láminas:

I. *Mueble metafísico, n.° 1. (1958)*

II. *Prueba de desocupación de la esfera. (1957)*

LOS DÍAS SOBRE LA TIERRA

Sicut umbra dies nostri sunt super terram.

JOB, XIV, 9.

GUILLERMO DE TORRE:

Hacia una nueva imagen de Moratín

Hacia una nueva imagen de Moratín

Al repasar la obra de Leandro Fernández de Moratín –cuyo segundo centenario del nacimiento se cumple el 10 de marzo–, advertimos una vez más cierto fenómeno común a casi todas las figuras intelectuales del siglo XVIII. La razón íntima de su interés, la clave del secreto atractivo que ejercen, no reside exactamente en sus obras, sino en las cuestiones que éstas suscitan, en las interrelaciones que su trama íntima muestra con las vicisitudes ideológicas y morales de la Ilustración en España. Vistos con una estricta óptica literaria, reducidos a una valoración puramente estética, ni Moratín, ni Forner, ni Cadalso, ni siquiera Jovellanos y Meléndez Valdés (quizá la única excepción sea Feijoo), logran interesarnos hondamente; ninguno de ellos posee la dimensión profunda, la grandeza arrebatadora peculiar a las figuras intelectuales del siglo anterior. En cambio, estudiados con perspectiva historicista, bajo los fulgores del siglo de las luces, como actores y testigos de un proceso cultural y social hondamente transformador, ¡qué apasionante se nos ofrece, por ejemplo, un Jovellanos, con su conciencia escindida entre dos mundos espirituales; cuántos motivos de confrontaciones y revisiones en el caso de los mal llamados «afrancesados»; qué precursora la figura de un Cadalso en sus dos vertientes –la prerromántica de las *Noches lúgubres*, la prenoventaiochista de las *Cartas marruecas*–; a cuántas

sugerencias se presta la mesura y el epicureísmo de un Moratín!

Esta intuición que siempre habíamos mantenido respecto al lugar donde se centra verdaderamente el interés intelectual del siglo XVIII español vino, no hace muchos años, a tornarse certidumbre, merced al gran estudio revelador de Jean Sarrailh, *La España ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*. Dejando allí de lado las figuras intelectuales y políticas notorias del reinado de Carlos III –que más justo sería llamar extensivamente la época de Goya, única figura genial del siglo–, el rector de la Universidad de París aplica sus indagaciones a revelarnos la existencia de una «élite» reformadora distinta a la que conocíamos –nobles y burgueses, clérigos y laicos, artesanos y agricultores...–: gentes de quienes, en su mayor parte, la historia no ha retenido los nombres, pero que fueron los agentes efectivos de la Ilustración, en la medida en que ésta llegó a realizarse. Que este camino –sin perjuicio de explorar también, con semejante acuciosidad, parajes literarios poco conocidos– es el más fértil para darnos a conocer cabalmente la verdadera fisonomía del siglo XVIII, nos lo acaba de corroborar Alberto Gil Novales con su serie de pequeños estudios sobre la misma época, titulada *Las nuevas Atlántidas*. Por lo tanto, sin olvidar otros estudios, también recientes, de muy distinto signo y carácter, como los de Edith Helmann, Sánchez Agesta y Domínguez Ortiz, además del tomo cuarto de la *Historia social de España y América*, dirigida por J. Vicens Vives, este nuevo

interés vertido sobre la época del «despotismo ilustrado» (fórmula política que no será quizá exactamente, como opina Marañón, la única forma posible de liberalismo, pero que, ante el fracaso de otras dista hoy de parecernos anacrónica o superada) y las perspectivas que sobre ella se abren, viene a dar en tierra con varios supuestos. En primer término, comienza a verse que fue algo más que una época de transición; después, que ya no tienen razón de ser las quejas de Menéndez Pelayo cuando se dolía de la inatención sufrida por el siglo XVIII; lamentación prolongada años más tarde por Américo Castro en su esbozo apologético, de aquella centuria. Asimismo la observación de Ortega y Gasset cuando afirmó que en España había faltado un «siglo civilizador» como el dieciochesco, deberá ahora relativizarse; existió, sí, pero se frustró o aplazó su meta: su benéfico influjo y plena cosecha no se lograron hasta fines del siglo XIX y primer tercio del XX.

Sin embargo, el equívoco de su recta estimación subsiste y sigue produciendo deformaciones en el plano de la valoración literaria. En las visiones de conjunto de la literatura española el siglo XVIII suele despacharse en pocas páginas, a veces con palabras casi despectivas. Se mencionan unos cuantos nombres —no siempre los más importantes—, se formulan cuatro frases condescendientes —cuando no adversas— para el neoclasicismo, se pretende colgar un sambenito de escarnio al «afrancesamiento» —que en rigor no fue tal, sino afán de nivelación europeísta—, se pondera sin mucho entusiasmo

el esfuerzo de la Ilustración, y nada más. ¿Por qué esa desestima o infravaloración? Aunque someramente, tratemos de explicarnos sus causas, puesto que la trama del tapiz sólo se percibe viéndolo del revés. Ante todo, por una causa material y extrínseca que parece más ingenuidad que sutileza señalar: porque está mal situado cronológicamente. Viene después de casi dos siglos de oro, si estiramos sus límites desde el primer Renacimiento hasta la consunción del Barroco. Y antecede —en contigüidad, como todas, polémica— al siglo XIX, época en que se formó el juicio sobre el XVIII, autoconsiderándose aquél muy superior, cosa que no es enteramente cierta.

Además —y ésta es la causa capital— sucede que para su evaluación se ha tomado una medida que no le corresponde: se le ha juzgado con un criterio genérico derivado del romanticismo, el de la poesía lírica y dramática, cuando en realidad hay que verlo con otra óptica y otras medidas; encarado con la nueva perspectiva que imponen otros géneros, los rigurosamente privativos del siglo XVIII: por ejemplo, la ideología, la crítica, el ensayo; en suma, el reformismo en todos los órdenes, vertido esencialmente en la prosa didáctica y la poesía moral. Porque el siglo de las luces —nunca se acabará de decirlo bastante— es un siglo esencialmente polémico y novador, que transforma los conceptos sobre la vida y la sociedad; es además, en lo literario, antes que creador o inventivo, un siglo normativo y preceptista. Con razón Paul Hazard prefiere llamar seudoclasicismo al neoclasicismo. «Audacia en todas

las cosas —añade—; y en cuanto se llega a las letras, pura timidez». Por último, a diferencia del siglo XVII, que pudiéramos calificar de centrípeto, merced a su enorme poder de imantación, el siglo XVIII es un siglo centrífugo, que tiende a salir de sí mismo, abriendo caminos y superando metas. En último extremo, por lo que concierne a España: más que afrancesado, europeísta, internacionalista.

Al no verlo así, al negarse a juzgarle por lo que realmente es y representa, sino por lo que no es ni puede ser, se le ha malentendido lamentablemente. Cierto es que la poesía de Jovellanos o de Meléndez Valdés no puede equipararse, ni en sueños, con la de Góngora o Garcilaso; que el P. Isla no le llega a los talones a Cervantes; que Torres Villarroel no es Quevedo, sino precisamente su tardío epígono; que Huerta no es Lope de Vega, ni Calderón, Moratín. Pero, en compensación, Feijoo marca una nota crítica y una abertura mental enciclopédica absolutamente nueva en las letras españolas; de las *Cartas marruecas* de Cadalso arranca el espíritu revisionista que habría de ser motor de la generación de 1898; con la comedia de Moratín se inicia la psicología y la veracidad de los caracteres dramáticos, prefigurándose buena parte del teatro moderno hasta Benavente; y en los cuadros de Goya está el óvulo y la clave de toda la pintura europea a partir del impresionismo. Comprobaciones obvias, desde luego, pero también sorprendentes.

Luego, no parecerá hiperbólico afirmar que la comprensión y nueva valoración del siglo XVIII es ineludible,

y que para entender a fondo lo que vino después hay que empezar por entender el siglo XVIII. A esta luz pierden sentido o se relativizan los conceptos usuales de «plenitud» o «decadencia» o «transición», con que perezosamente se tiende a calificar para siempre los períodos literarios y artísticos. La nueva percepción histórica exige mecanismos más delicados. Que el setecientos literario haya tenido, hasta hace pocos años, «mala prensa», no debe ser sino un motivo más que nos obligue a intentar verlo de cerca, en su íntima fisonomía, aventando de una vez ese mote de «decadencia» con que se oculta su riqueza de gérmenes. Y puesto que una sazón conmemorativa nos sitúa hoy ante los ojos a Moratín, tratemos de verle verazmente, a una nueva luz, sobre el telón de fondo de su época.

Quien en los solaces académicos gustaba de llamarse Inarco Celenio, el artesano joyero, el hijo de don Nicolás Fernández de Moratín (cuyo recuerdo supervive en tantas memorias merced casi únicamente al romance «Madrid, castillo famoso – que al rey moro alivia el miedo...»), el amigo de los ilustrados y protegidos de Godoy, el miembro de los extravagantes *Acalófilos*, el amante desairado de Paquita Muñoz, el espantado testigo del asalto a las Tullerías en 1792, el bibliotecario del rey José Bonaparte, el consiguiente fugitivo de 1812, el que compartió su voluntario destierro en Francia, con Goya y las mejores cabezas del tiempo, a partir de 1821, el adaptador, igualmente libre y feliz, de dos figuras tan diversas como Shakespeare y Molière, el

autor, en suma, de *El sí de las niñas* y de *El café* (valgan estos mojones sueltos de una vida a modo de abreviatura de una biografía puntual que no es menester contar una vez más), don Leandro Fernández de Moratín sigue apareciéndosenos como una típica figura dieciochesca, aunque alguno de los rasgos que nos legó de su imagen el siglo XIX, nos parezcan hoy hiperbólicos, o más bien desenfocados. Y no me refiero a la rebaja de su talla como comediógrafo ejemplar, dechado de perfecciones, ya iniciada a mitad del pasado siglo por Alcalá Galiano y seguida en éste por Azorín, tanto en el débil librito que en uno de sus primeros avatares, *Cándido*, le dedicó, como en unos artículos de 1914, hoy en *El oasis de los clásicos*. Más nos interesaría en estos momentos adquirir una visión clara del alcance de su neoclasicismo y de su respeto supersticioso por las tres unidades aristotélicas.

Cierto es que, ante todo —si esto no fuera enredarse y demorarse en demasiadas cuestiones previas—, habría que averiguar de una vez si tal neoclasicismo tuvo una vigencia efectiva, y no fue sólo una formulación retórica, ya que más de una vez hemos puesto en cuestión tal clasicismo —al menos con el restricto sentido que Francia acuñó— en las letras españolas, y no con el propósito de disminuir, sino de subrayar su singularidad, mal podemos aceptar sin discusión la anteposición de un prefijo a un término dudoso. Pero la observancia moratiniana de las unidades de lugar, espacio y tiempo, en nada perjudica su obra —contra lo sostenido por Ruiz Morcuende—, ni tampoco la favorece

según pretende Valbuena Prat. Tampoco constituye un impedimento grave su inclinación a no apartarse un punto de las «reglas», estimando únicamente como acertadas aquellas obras «arregladas», sometidas a la razón, según expresa don Pedro, aquel personaje en quien se ha querido ver la contrafigura de Moratín y que es más bien el obligado reverso del caricaturesco don Hermógenes en *El café o La comedia nueva.* Aquello que estorba sus comedias y les quita vuelo es otra cosa y no proviene propiamente de Moratín sino de su atmósfera y su tiempo. Es la preocupación moralista infiltrada en el arte, es el moralismo docente, condensado en las sentencias horacianas *utile et dulci* y *prodesse et delectare,* común a todas las literaturas dieciochescas y que en la española codifica Luzán. En último caso, el linaje clasicista de Moratín sólo se advierte inequívocamente en su concepto de la originalidad temática, a la que no otorga mayor importancia. Para él —ha escrito exactamente José Francisco Gatti, su mejor conocedor argentino— «la originalidad no radica en la invención del asunto o de las situaciones: lo esencial son los caracteres». No hay, pues, por qué abultar la cuantía de sus préstamos. Sus comedias siguen la línea de Molière, Marivaux, Goldoni, quizá Sheridan, y eso es todo.

En Moratín la fórmula del «corregir deleitando» se condensa en un motivo único que viene a tornarse obsesión. Es la educación de la mujer, es la sátira del matrimonio de conveniencia, eje de su comedia más famosa y feliz, *El sí de las niñas,* como de *La mojigata*

y *El viejo y la niña,* e inclusive de *La escuela de los maridos,* que tradujo de Molière. La «tesis», como todas, ha prescrito (pudiera haberle valido únicamente a Moratín para ser consagrado patrono de las primeras feministas); lo que, en cierto modo, superando ingenuidades y esquematismos, permanece en la perspectiva histórica del teatro, es su teoría retórica —o más exactamente, antirretórica—, es su apelación a la verosimilitud y a la medida en una época escénica de extravíos y desatinos, como la que caricaturiza en *El café.*

Pretender invertir tal perspectiva —como se ha hecho recientemente— y so capa de defender un tradicionalismo teatral siglo XVII, entonces exhausto, atacar a Moratín, calificando *El café* como «obra de un resentido», acumulando sobre él los dicterios de «afrancesado y cobarde, incrédulo y anticatólico», parecería meramente un exabrupto malhumorado (impropio de un crítico habitualmente tan sereno y discreto como Valbuena Prat, en su *Historia del teatro español*), si no cayéramos en la cuenta de que tal agresión envuelve otras intenciones y tiende precisamente a menoscabar a toda una pléyade de espíritus que en una época de prueba —dictadura de Godoy, postrimerías de Carlos IV, invasión napoleónica— fueron fieles a sus conciencias exigentes, arriesgándose a difíciles discrepancias.

Aludo a los equívocamente llamados «afrancesados», entre los cuales figuró Moratín. Parece increíble que a estas horas no exista todavía una elucidación completa, imparcial, sobre lo que fueron y representaban real-

mente esos seres tan discutidos. La torpeza argumental de uno de ellos, su primer panegirista, Félix José Reinoso (en su *Examen de los delitos de infidelidad a la patria,* 1816), diríase que se ha contagiado a los pocos que abordaron después el mismo tema, acreciendo sus equívocos. Los «afrancesados» vendrían a ser unos lamentables antecesores de los «colaboracionistas» en la última guerra si estimáramos, como entendía aquel clérigo sevillano, que al ponerse al lado del «rey intruso», en 1808, José Bonaparte, negándose a compartir la oposición popular, obedecían únicamente a cálculo, pensando que tal «resistencia no había de traerles otro fruto que la ruina». Pero ¿quiénes son entonces los «afrancesados»? Todavía no se les ha definido satisfactoriamente. Su interpretación más reciente, la de Miguel Artola, se limita a estudiar la historia externa, las peripecias del breve reinado josefino y comprende únicamente a aquellos españoles que secundaron por interés o debilidad su política. Pero, los que nos interesan son los otros, los que dándose cuenta de la corrupción borbónica, simpatizantes de las auras de libertad que –si bien ya muy descoloridas– flameaban en las banderas napoleónicas, mantuvieron intactas sus ideas o sentimientos, liberales. No eran, pues «antipatriotas», y mucho menos «apátridas» –como los califica Antonio Papell en un libro último sobre Moratín–; eran patriotas ideológicos que anteponían sus convicciones al interés aparente de la nación y prefiguran así, en cierto modo, un tipo humano muy repetido luego en las guerras de este siglo.

Sin embargo, no se trataría de emprender nuevas «vindicaciones» —como la que Menéndez Pelayo hizo, aunque desde el punto de vista de la ortodoxia religiosa— de Jovellanos, o de dramatizar vidas en sí mismas ya tan novelescas como la de Marchena o tan patéticas como la de Olavide, sino de ofrecer perfiles netos de personajes muy singulares. Porque su nómina no se limita a los mencionados y se extiende, en rigor, a los espíritus más valiosos de dos generaciones, desde Goya a Moratín y sus amigos: los abates Estala, Melón, Conde el arabista; los poetas Meléndez Valdés, Arjona, el crítico Lista, el canónigo Llorente, autor de la *Historia crítica de la Inquisición española,* el helenista y latinista González Carvajal, el polígrafo José Joaquín de Mora, que abogó por la independencia de los países hispanoamericanos, y tantos otros.

Adviértase que muchos de estos «afrancesados», lejos de tener una raíz que hoy llamaríamos izquierdista, eran clérigos o habían recibido órdenes menores, como el mismo autor de los *Orígenes del teatro español,* además de Blanco White (sobre quien nos anuncia un estudio el autor de *Liberales y románticos,* Vicente Lloréns), Juan Nicasio Gallego, Francisco Javier de Burgos, etc. Muchos de ellos, a partir de 1820 y el comienzo de la «ominosa década» fernandina, habrían de reencontrarse en el exilio de París o Londres, con la nueva tanda de desterrados políticointelectuales —Alcalá Galiano, Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Quintana, entre los más notorios—; pues deberá recordarse que la saña del indeseable «Deseado» no se

ejerció tanto contra los «afrancesados» como contra los doceañistas de Cádiz y los liberales en general.

¿Hasta qué punto Moratín –a caballo entre neoclásicos y románticos– participa del espíritu común a entrambas generaciones? Desde luego, como los demás ilustrados de su juventud, sabido es que se favoreció de la protección de Godoy. En descargo de las culpas del «primer dictador de los tiempos modernos» (según le ha llamado Hans Roger Madol) cuenta la protección que dispensó a varios escritores (aunque él extreme tal rasgo desmesuradamente, atribuyéndose todo el «adelantamiento» intelectual de medio siglo, en un capítulo de sus *Memorias*). Virtud que por cierto no le salva al valido de Carlos IV de otra tacha aún más grave que la de su despotismo irresponsable: la de su inmoralidad económica, su fabuloso enriquecimiento; «pequeño detalle» omitido cautelosamente en el intento apologético llevado a cabo por Carlos Seco Serrano en la última edición de las *Memorias* del Príncipe de la Paz. Cuando al cabo de los años –según historió Ángel Ossorio en *La agonía del Príncipe de la Paz* y en *Orígenes próximos de la España actual*–, Godoy ganó el pleito incoado para la restitución de sus «bienes», hubo de advertirse que tal cosa, sobre ser inmoral, hubiera resultado imposible, pues equivalía poco menos que a poner en sus manos, en tierras y caudales, la mitad de España...

Moratín, puro escritor, ajeno a toda curiosidad política o sensibilidad social (lo demuestra particularmente en sus acotaciones tan escuetas e impasibles, hallándose

en París en 1792, en un momento culminante de la revolución), reacciona con más ardor contra la presión teocrática, en cuanto ésta pone trabas a su desenvolvimiento de comediógrafo. Los estrenos de algunas de sus comedias sufrieron demoras, prohibiciones, denuncias ante el Tribunal de la Inquisición. Una obra —hoy tan inocente e inocua como *El sí de las niñas*— fue prohibida años después, en 1819, «por ser contraria al respeto que merecen las cosas santas..., por injuriar a la cristiana y pía educación de las niñas en los conventos religiosos».

Los enemigos verdaderos de Moratín no estuvieron, por lo tanto, entre la ralea de «chorizos» y «polacos» que se oponían rutinariamente a su nueva fórmula teatral. Se hallaban en posiciones más altas y temibles. Si dejó definitivamente España, cuando se hallaba ya en Barcelona, a salvo de otras precauciones, en 1816, fue porque —como escribió Miguel de los Santos Oliver *(Los españoles en la Revolución francesa)*— «le da en la nariz un tufillo de Inquisición y huye de autos y autillos». ¿No deberá achacarse a este permanente temor —en un hombre en quien, al igual que Meléndez Valdés, la nota dominante no era precisamente el valor—, antes que a un afán de pulimento y lima, según suele repetirse, la parvedad de su producción? Por lo demás, aunque indirectamente, por vía de las notas que puso al auto de fe de Logroño de 1610, no deja de expresar su burla y sarcasmo contra aquella estantigua ya desdentada, pero no inerme. De suerte que la timidez que tanto se le ha enrostrado no equivale

en modo alguno a ambigüedad o indecisión moral; y la prueba está en muchas de sus cartas —donde muestra su rostro más simpático—, documento capital para la reconstrucción por dentro de su vida, su estética y, sobre todo, su época, que aún está por realizarse cabalmente.

GUILLERMO DE TORRE

Juncal, 1.283.
Buenos Aires.

TRIBUNAL DEL VIENTO

a mi querella el tribunal del viento.

CONDE DE VILLAMEDIANA

Unos poemas olvidados y unas variantes más de Antonio Machado

Al amigo Manuel Tuñón de Lara

En el número 55, correspondiente a diciembre 1925-enero 1926 de la revista *Alfar*, que se publicaba por entonces en La Coruña, se insertaron doce poemas de Antonio Machado, bajo el título: *Apuntes líricos para una geografía lírica de España.*

Los dos primeros son muy conocidos, y fueron incluídos en las cuatro *Viejas canciones* que terminan el libro *Nuevas canciones* (1917-1930)[1] bajo los números II y IV: *¡Ya había un albor de luna...*, y *En la sierra de Quesada...* Este último ofrece, sin embargo, algunas variantes con el texto publicado en las *Poesías completas* de Losada. Sólo transcribimos a continuación las dos últimas estrofas que las contienen:

ALFAR	POESÍAS COMPLETAS
. . . . .	
En el hondón del barranco,	
se ve al jinete caído	
que alza las manos al cielo,	que alza *los brazos* al cielo.
manos de basalto frío;	*Los brazos son de granito.*

[1] Antonio Machado: *Poesías completas. Tercera edición.* Buenos Aires, Losada (1951). Núm. CLXIV, págs. 248-250. Nos referiremos, en adelante, siempre a esta edición.

y donde el monte se aclara	*Y allí donde nadie sube*
la dama de la alta peña	*hay una virgen risueña*
que lleva un río en los brazos.	*con un río azul* en los brazos.

Es la Virgen de la Sierra.

El poema número tres no aparece en las *Poesías completas,* ni tampoco en ningún otro libro de Machado:

¿En dónde, sobre piedra aborrascada,
vieja ciudad de pardo caserío,
te he visto, y entre montes empinada?
En la rota muralla, el viento frío.

La luna amortajada
asoma, enorme, en el azul vacío
sobre la fortaleza torreada.
Al fondo del barranco suena el río.

El cuarto de la serie, se conoce ya por la versión publicada en *Los complementarios*[2], entre los *Apuntes,* bajo el título de *Tierra baja.* Nos parece sin embargo interesante que el lector pueda compaginar ambas versiones:

ALFAR	LOS COMPLEMENTARIOS
Por estas tierras de Andalucía	
¿no arrancan rejas los caballeros	
como Paredes, el gran forzudo	
de Extremadura dicen que hacía?	*dicen que hacía?*

[2] Antonio Machado: *Los complementarios y otras prosas póstumas. Ordenación y nota preliminar de Guillermo de Torre.* Buenos Aires, Losada, 1957, pág. 29.

¿No hay bandoleros:	¿No hay bandoleros?
Esteban Lara, Jaime el Barbudo,	*Diego Corrientes,* Jaime el Barbudo,
Diego Corrientes, José María,	*José María,*

con sus cuadrillas de escopeteros?

¡Oh enjauladas hembras hispanas,
desde que os ponen el traje largo
cuán agria espera, qué tedio amargo
para vosotras, entre las rejas
de las ventanas,
de estas morunas ciudades viejas,
de estas celosas urbes gitanas!

Es de notar, además, que la versión de *Los complementarios* lleva la fecha de 1919, mientras la serie de poemas publicados en el citado número de *Alfar* lleva la siguiente: «Segovia, 1929». Podemos pues considerar el texto de la revista gallega como la versión definitiva.

***

Luego vienen ocho poemas bajo el subtítulo de: *Coplas populares y no populares andaluzas.* Las dos primeras, la cuarta y la sexta, no las hemos encontrado en las ediciones de Machado; la tercera, la quinta, la séptima y la octava figuran, con variantes, en los libros señalados a la cabeza de cada una. Para estas últimas, damos las dos versiones:

COPLAS POPULARES Y NO POPULARES ANDALUZAS

1 (inédita)

¡El que se quiere perder
–no todos quieren guardarse–
busca a la mujer!

2 (inédita)

Tres veces dormí contigo,
tres veces infiel me fuiste
morena, conmigo mismo.

3

ALFAR	LOS COMPLEMENTARIOS[8]
. . . . .	. . . . .
Pasó Don Juan por tu calle	*Para Narciso,* tu calle,
y en tu balcón le dijeron:	*donde al que pasa le dicen:*
suba un ratito, Don Nadie.	suba un ratito, Don Nadie.

4 (inédita)

¡Linda dama de mis sueños
hablando siempre con otro,
con otro, sin darme celos!

---

[8] *Ed. cit.*, pág. 63. Son los últimos versos de un poema atribuído al poeta Manuel Cifuentes Fandanguillo, núm. 4 del *Cancionero apócrifo.*

5

ALFAR	JUAN DE MAIRENA[4]
¡Y esta gran placentería	¡Esta gran placentería
de ruiseñores que cantan!	
Ninguna voz es la mía.	

6 (inédita)

Desde Sevilla a Sanlúcar,
desde Sanlúcar al mar,
en una barca de plata
con los remos de coral;
donde vayas, marinero,
contigo me has de llevar.

7

ALFAR	LOS COMPLEMENTARIOS[5]
El aire por donde pasas,	
niña, se incendia,	
y a la altura de tus ojos	
relampaguea.	
Guárdeme Santa María	*Guarde Dios mi barco*
de la nube negra	
de la niebla fría,	*y guarde mi corazón*
de la tormenta amorosa	*del aire de mi morena.*
me guarde más todavía.	. . . . .

---

[4] Antonio Machado: *Juan de Mairena...* Buenos Aires, Losada (1942), tomo I, pág. 68 (*Habla Juan de Mairena a sus alumnos,* XIV).

[5] *Ed. cit.,* pág. 67. Son los primeros versos de un poema atribuído al poeta José Mantecón del Palacio, núm. 11 del *Cancionero apócrifo.*

La octava copla fue publicada después bajo el título *El viaje* en las *Nuevas canciones*, sin modificación alguna.[6]

Al pie de este último poema consta, según hemos dicho, además de la firma: Antonio Machado, la siguiente fecha: Segovia, 1925. Ocupan estos versos las páginas 1 a 5 del número de la revista. En la mitad superior de la pág. 1, en una lámina pegada, hay una fotografía del busto de Machado por L. Oror.

Sirvan estas pequeñas notas para una futura –y deseada– edición crítica de las obras de don Antonio.

ROBERT MARRAST

Universidad de la Sorbona.
París.

---

[6] Antonio Machado: *Poesías completas, ed. cit.*, pág. 229, núm. CLXIII.

«*La filosofía en el mundo de hoy*», de José Ferrater Mora

El nuevo libro de Ferrater Mora —aparecido después de su *Ortega y Gasset* y de la cuarta edición de su importante *Diccionario de Filosofía*— nos ofrece una interesante visión de la situación actual de la filosofía. Parte, para ello, de un análisis de «la discordia filosófica contemporánea», esa situación angustiosa que Bochenski describe al contar que, en los congresos internacionales de filosofía, ya no se escucha el diálogo de unos filósofos con otros, sino simplemente «un intercambio de monólogos», y que Ferrater Mora define al decir que, en la filosofía contemporánea, dicha situación se produce debido a una doble circunstancia, la que concierne a la dificultad de acotar el tema de investigación y la de determinar los métodos que deben usarse con el fin de tratarlo. Por ello, es tan frecuente oír o leer en los debates filosóficos de hoy frases como las siguientes: «*Esto carece de sentido, esto es un círculo vicioso* y —la frase preferida y más reveladora—: *Lo que está usted haciendo,* no *es filosofía*».[1]

Ferrater analiza las bases de la discordia, su radicalización y los ensayos de solución, que resume en las cuatro actitudes siguientes: la dogmática, la ecléctica, la escéptica y la dialéctica, no sin añadir que ninguna de esas cuatro actitudes le satisface, puesto que lo que

[1] Revista de Occidente. Madrid, 1959.

a su entender debe hacerse es «volver a definir el vocablo *filosofía,* de tal forma que podamos acto seguido pronunciarnos sobre lo que es y lo que no es admisible en cuanto actualmente se produce bajo este rótulo».

¿Cuál es la idea de filosofía que propugna Ferrater Mora? Intentemos describirla en palabras del propio autor: «...sólo el hábito de unificar críticamente toda realidad sigue siendo un indisputable privilegio del filósofo... Permítaseme agregar que concibo la filosofía como una *especulación crítica,* de un modo similar a como tal especulación fue llevada a cabo por alguno de los mayores pensadores clásicos... *La especulación en detalle:* he aquí una expresión que podría usarse para describir el tipo de filosofía que propongo, el tipo de filosofía que prefiero por razones estrictamente filosóficas y no, como a veces sucede, por razones estéticas, religiosas o históricas... Mostrar cómo y por qué los mundos descritos por la ciencia, por el arte, por el sentir y el pensar religiosos, por la experiencia común se hallan entretejidos en el mismo mundo, a eso lo llamo hacer filosofía. Someter la razón a análisis crítico mediante el desarrollo de una escrupulosa *crítica de la razón,* a eso lo llamo hacer filosofía. Y examinar hasta qué punto nuestra elección de un lenguaje nos compromete a presuponer la existencia de ciertas entidades y a rechazar la existencia de otras, a eso lo llamo asimismo filosofía».

A partir de la exposición de esa idea de la filosofía, se esfuerza Ferrater, en los capítulos siguientes de su libro, a través de una cierta *especulación descriptiva,* en presentar una visión de lo

que es hoy la filosofía, en toda su diversidad, pero también en sus posibilidades de integración. Ese afán antidogmático, integracionista, de Ferrater Mora, tan típico de todo su pensamiento, es una de las características que otorgan valor y originalidad a *La filosofía en el mundo de hoy*, uno de los libros de ensayo filosófico más interesantes entre los publicados en España en los últimos tiempos.

J. M. G.

«*Las pequeñas Atlántidas*», de Alberto Gil Novales

Con este libro, su autor intenta reincorporar a la actualidad lo que él llama «una tradición en buena parte olvidada». Acostumbrados como estamos, a causa de una deficiente orientación en los estudios primarios de historia de España, a considerar los últimos siglos de nuestra historia «como épocas vacías, o casi vacías, épocas tristes, tiempos de decadencia», etc., es preciso que, de vez en cuando, algún espíritu inconformista e ilustrado nos hable «de lo mucho que se ha trabajado reflexivamente en la España de los siglos XVIII y XIX». Y el libro de Alberto Gil Novales –subtitulado *Decadencia y regeneración intelectual de España en los siglos XVIII y XIX*– viene a cumplir esa misión.[1]

Las pequeñas Atlántidas está compuesto por trece

[1] Seix Barral. Barcelona, 1959.

ensayos, publicados algunos de ellos con anterioridad, en revistas y periódicos españoles e hispanoamericanos. Sin embargo, el libro presenta una unidad de intención que justifica plenamente su compilación en volumen.

A lo largo de la línea que enlaza unos ensayos con otros, descubrimos el fino espíritu de su autor, su firme voluntad de restablecer una tradición, no por enconadamente combatida o negada menos presente a los ojos de los españoles más lúcidos de los dos siglos que han precedido al nuestro y de los que en éste luchan, contra viento y marea, dentro y fuera de España, por dar una continuidad al pensamiento español que se levanta frente a la idea de «decadencia» —y a sus secuelas dogmáticas e integristas— para ofrecer las posibilidades de una «regeneración» nacional.

Gil Novales se ocupa en *Las pequeñas Atlántidas* de las figuras de algunos españoles poco conocidos o de algunos aspectos casi inéditos de la vida intelectual española de los siglos XVIII y XIX, para completar la imagen que de esos siglos puede tener el lector culto, a través de las grandes personalidades y de los hechos históricos más relevantes.

Ese enfoque da una idea de la rica complejidad en personas, ideas y hechos de esos siglos considerados «decadentes», precisamente por aquellos que se empeñaron en permanecer alejados de las vías del progreso histórico.

El hecho de que los mejores españoles de aquellos tiempos tuvieran muy esporádicamente acceso al poder y que la mayor parte de ellos conociera la amargura del destierro, viene a ser como una constante histórica que ellos se esforzaron

en derribar y cuya labor han de proseguir quienes se pretendan sus herederos espirituales. En este sentido, obras como *Las pequeñas Atlántidas* —como hace unos años lo fue el *Liberales y románticos,* de Vicente Llorens— son la mejor ayuda para un quehacer que se manifiesta arduo, pero en cuya realización se juega nuestra propia existencia espiritual.

J. M. C.

«*La fiebre*», de *Ramón Nieto*

Los años treinta, los de la república, la guerra civil y la postguerra inmediata, acabarán siendo algo así como un sarpullido o unas viruelas malignas en la historia de las letras castellanas... Necrófagos no tanto por instinto racial como por limitación de otras posibilidades, las aguas de los años treinta han nutrido ya un copioso paisaje literaturizado.

Mis plácemes, sin reservas, al joven novelista Ramón Nieto, por cuanto buceando por ese tan mal traído mar de los años treinta, ha sabido captar claras perspectivas de mayor autenticidad y deslumbre.

La fiebre,[1] es la recreación de veinticuatro años de vida de la burguesía española (1930-1953) en contrapunto con veinticuatro horas de un patético desenlace, que fluctúa entre el nihilismo de la bancarrota y la retorcida esperanza de la tierra amarga... Eugenia, la humilde y sufrida criatura

[1] Colección Altor. Ediciones Cid, Madrid, 1959.

de *La fiebre*, ha muerto en un casucho de la Barcelona de los pobres. Daniel Herrera, el esposo y torturado protagonista, hecho añicos por fuera y por dentro, la vela, la entierra e inicia el retroceso del fracaso a la ciudad de los suyos, al mundo cómodo y falso que le acunará la repugnancia y la rebeldía de sus instintivas ansias de ser puro. Veinticuatro horas de ruinas, de fracasos, de nada... A Ramón Nieto le hierve en los pulsos una tremenda preocupación ideológica y presiento que tal vez haya pretendido hacer en su primera obra formal una como tabla rasa –a lo Camus en *El mito de Sísifo*–, para luego empezar a construir sobre las ruinas del edificio derribado, que aquí no es otro que el malestar y el sin sentido existencial de los «hijos de la guerra». Como primer arranque, *La fiebre* es juvenilmente corajuda y el camino a seguir, prometedor, arriesgado y con necesidad de viriles arrestos.

A cada campanada de reloj, a cada reencuentro con la densa agonía sobre un paisaje de muerte, los veinticuatro años de *La fiebre* van abriendo su extenso escenario, despaciosos en la primera parte, sobre la ciudad de provincias, y más movido el ritmo sobre Loranca, Madrid, Barcelona... El mundo de la burguesía española de provincias queda perfectamente delimitado y los principales personajes que en él se mueven, lo hacen con buena dosis de certero dibujo psicológico. No obstante, sobrenada en el libro algo que pesa, que descaracteriza, que desvirtúa su esencia novelesca; y ese algo es la misma fiebre ideológica que consume al autor. Ramón Nieto acarrea valientemente con todo: sociedad,

religión, política, etc., pero tan sin freno ni tacto, que muchos de los diálogos saben abiertamente a monólogos ininterrumpidos del propio novelista, anulando, en cierto sentido, la presencia anímica de los personajes. En general, el lenguaje conversacional —el descriptivo es sobrio, directo, convincente—, es conceptuoso y a veces, resulta impropio. Hay además, en *La fiebre* pecadillos de ambientación y algunas concesiones al afectismo, ignoro si por imprecisión o por concepción no madurada de los hechos.

No obsta esto para afirmar, de nuevo, que *La fiebre* nos revela a un joven escritor de nervio y con papel seguro en la verdadera novelística; escritor que, corregido y examinado sobre sí mismo, está llamado a largas y fructíferas jornadas.

A. R.

La revista «Destino» y el centenario de Maragall

El día 10 de octubre del presente año se cumplirán cien del nacimiento, en una barcelonesa calleja negra y húmeda, evocada más tarde en versos estremecidos, de Juan Maragall, el gran poeta-símbolo de la Cataluña contemporánea. Su noble figura, hondamente catalana, altamente ibérica, preside aún el sentir, los anhelos y las esperanzas de su pueblo. Todavía se adivina su presencia en la Barcelona gaudiniana, la Barcelona cu-

ya personalidad y vocación se plasmó para siempre en los primeros decenios de este siglo. Maragall fue un gran barcelonés. En la generosa y abierta humanidad del poeta latió fervoroso el pulso de su ciudad; y ésta ha sabido, a su vez, contemplarse agradecida en el espejo del poeta, hecho ya leyenda y mito –en el más bello sentido– de Barcelona.

Abriendo el fuego del homenaje que la ciudad ha de tributar al poeta en su centenario, la revista *Destino* –tan barcelonesa y tan universal– le ha dedicado casi íntegramente su número 1179, extraordinario de ochenta páginas presididas por el conocido retrato de Maragall que dibujó al carbón Ramón Casas. Es altamente esperanzador –y aleccionador– que un semanario de actualidad como *Destino* dedique más del doble de sus páginas habituales al recuerdo de un poeta. A ello alude su director, Néstor Luján, en el editorial que abre el homenaje: «Entendemos, y más de una vez se ha escrito en estas páginas, que el poeta es una persona capital de la vida y la evolución de los pueblos y en las épocas más difíciles de las naciones siempre quedan, hasta el último momento, erguidos y nobles, los poetas». Hermosas palabras y hermosa actitud la de *Destino*.

El número que comentamos supone un esfuerzo considerable y un logro completo, tanto en su orientación como en su contenido. Junto a prestigiosos publicistas catalanes, muchos de ellos colaboradores asiduos de la revista, figuran, presididos por el maestro Azorín, algunos de los más ilustres escritores en lengua castellana. También la gallega está presente en el fervoroso homena-

je, representada por Ramón Otero Pedrayo y Aquilino Iglesia Alvariño, y no faltan, en el corro de esta bella hermandad intelectual, dos gloriosos nombres extranjeros: Eugenio Montale y Albert Camus, traductores a sus respectivas lenguas del *Cant espiritual* maragalliano.

Resulta imposible comentar o destacar algunos de los trabajos publicados, pues todos ellos, desde sus diversos enfoques, ofrecen marcado interés. Únicamente queremos aludir, por el directo y emocionado testimonio que nos depara, el titulado *Maragall, en casa,* del que es autor Jorge Maragall, hijo del poeta. Hemos visto asimismo con agrado la reproducción del magnífico ensayo de Pedro Laín Entralgo *Maragall y la esperanza,* si bien echamos de menos la oportuna referencia a Papeles de Son Armadans, en cuyo número XXXIV (enero de 1959) se publicó por vez primera.

Un copioso y bien seleccionado material gráfico completa este número de *Destino* que constituye, en suma, un vivo reflejo de la fidelidad de Barcelona a su gran poeta.

*

Francisco Carrasquer, Premio Nijhoff

El Premio Nijhoff, que cada dos años concede la holandesa «Institución Príncipe Bernardo», ha sido otorgado a nuestro colaborador Francisco Carrasquer.

Los Papeles de Son Armadans, que viven, a Dios gra-

cias, ajenos al complicado, turbio, y con frecuencia poco edificante juego de los premios literarios, se sienten altamente reconfortados cuando, de vez en vez, saben del triunfo del honesto valer y la clara justicia en aguas tan confusas. Tal es el caso del galardón obtenido por Francisco Carrrasquer, y por ello no vacilamos en hacernos eco de la grata noticia.

Según nos comunican, el Premio Nijhoff, que tiene por objeto recompensar obras de traducción al neerlandés o de este idioma a otras lenguas, ha sido concedido a nuestro colaborador atendiendo de manera especial a su *Antología de poetas neerlandeses*, publicada por la colección «Adonais». Familiares son a nuestros lectores las *Cartas de Holanda* que Francisco Carrasquer nos envía para *La atalaya y el mapa* —la dura sección de los PAPELES que tal vez exige mayor sacrificio y más ardua laboriosidad de quienes en ella colaboran. Tales *Cartas*, reveladoras de una constante y certera inquietud, de un vasto conocimiento de la cultura holandesa en su actualidad y en su historia, son elocuente testimonio del acierto que ha presidido el fallo de la «Institución Príncipe Bernardo», que toma nombre de quien tanto ama la cultura y la lengua españolas.

Francisco Carrasquer ha guardadado un recatado silencio en torno a su merecido triunfo, y la noticia ha tenido que llegarnos, casi por casualidad, desde latitudes distantes. Creemos que vale la pena hacer público este gesto de tan elegante y noble discreción.

*

dura
que
ficio
idad
abo-
ado-
cer-
asto
tura
idad
uen-
que
le la
Ber-
nbre
altu-
ha
o si-
reci-
a ha
casi
itu-
que
lico
te y

LA ATALAYA Y EL MAPA

E
sal
Ca

vic
al
igr

El
do
rep
Ca
60
lib
de

tar
Lil
am
iba

Carta de Francia

EL MUNDO ES HERMOSO Y FUERA DE ÉL NO HAY NINGUNA salvación». Este pensamiento lo había escrito Albert Camus en *Noces*.

La tarde del 4 de enero, en plena madurez de su vida y de su talento, Albert Camus dejaba este mundo al borde de una carretera gris, junto a un pueblecito ignorado, Villeblevin.

Camus, *El extranjero, La peste,* su adaptación de *El caballero de Olmedo* y la última de *Los endemoniados*... Camus, con sangre española, que había dicho y repetido que sentía a España como a su segunda patria... Camus, premio Nobel a los 44 años, con tiradas de 600.000 ejemplares... Camus abrazado rabiosamente a la libertad del hombre, desgarrado por las luchas fratricidas de los hombres, aislado en su grandeza...

Ideas e imágenes se precipitaban a borbotón, aquella tarde del 4 de enero, cuando Luis Goytisolo llegó a la Librería Española y nos dio la noticia a un grupo de amigos. Porque cada español sentía que con Camus se iba algo entrañablemente suyo.

¿Y para Francia? Pues, para Francia era, sencillamente, una catástrofe nacional. No había bastado la muerte, en plena juventud, de su primer actor, Gérard Philip. Ahora era Camus, «el hombre que –dice Mauriac– había ayudado a toda una generación a tomar conciencia de su destino».

Por eso, en este mes de enero de 1960, no cabe hablar de literatura francesa, sino evocando el dolor de los escritores franceses ante esta pérdida irreparable.

Jean-Paul Sartre, diez años mayor que él, pero como él abanderado y portavoz de las conciencias jóvenes que salían del túnel de la guerra y la ocupación hace catorce y quince años, ha escrito al día siguiente de su muerte, lo más emotivo quizá que se ha dicho en este caso:

«Estábamos enfadados; un enfado no es nada –dijérase que no va uno a verse nunca más–, exactamente otra manera de vivir juntos y sin perderse de vista en este mundo pequeño y estrecho que nos ha sido dado. Eso no me impedía pensar en él, sentir su mirada en la página del libro, en el periódico que leía y decirme: ¿Qué dice de esto? ¿Qué dice en este momento?

Su silencio que, según los acontecimientos y mi estado de humor, yo juzgaba a veces demasiado prudente y a veces doloroso, era una cualidad de cada día transcurrido, como el calor y la luz, pero *humana*. Se vivía con o contra su pensamiento, tal como nos lo revelaban sus libros –*La chute,* sobre todo, el más hermoso y tal vez el menos comprendido– pero siempre

a través de ese pensamiento. Era una singular aventura de nuestra cultura, un movimiento cuyas fases y término intentábamos adivinar».

Y Sartre se rebela contra la muerte, contra el «escándalo» que significa esa voltereta trágica en una carretera.

François Mauriac era de otra generación, lo había tratado poco, profesa otras ideas y otra fe. Sin embargo, le ha consagrado en primera plana del *Figaro Litteraire* uno de sus mejores artículos. Mauriac se niega a juzgar la obra de Camus, por el simple hecho de que éste ha muerto. Lo que él comunica es su emoción ante la desaparición de quien tanto contó entre sus prójimos. Y Mauriac concluye:

«Era de esos seres nobles que no se resignan, que no se someten. Le hacía falta algo diferente que esta historia de locos en que estamos todos embarcados, donde los motivos de nuestros actos nos producen horror, cuando nos atrevemos a tomar conciencia de ello. Ignoraba lo que yo creo saber: que por comediantes que hayamos sido, tal como somos, alguien nos quiere, alguien nos ha querido. Yo espero que Camus lo sabe ahora y ya para siempre».

Como todo el mundo sabe, Albert Camus sólo tuvo una verdadera actuación política en su vida, que se confunde con la actitud patriótica: su participación en la resistencia «anti-nazi» y su trabajo, durante los dos años que siguieron a la liberación de Francia, como redactor jefe del diario *Combat*.

Vale la pena destacar que la mayoría de los hombres que hoy rinden homenaje a su memoria, cualesquiera que sean sus ideas, evocan principalmente aquella etapa de la vida de Camus. Jean Ghéhenno, en *Lè Figaro* ha dicho:

«Pero fue en setiembre de 1944 cuando todo París y Francia entera se llenaron súbitamente de su nombre, y cada cual supo lo que valía su juventud, y lo que habían sido y eran su rebeldía y su resistencia a lo absurdo y al crimen, y cuál era su esperanza.

Camus, ha podido publicar luego grandes y hermosos libros, pero dudo que haya jamás llegado a tantos hombres y, a la vez, a lo mejor de éstos, que cada mañana de los primeros años de la Liberación cuando, en los magníficos editoriales de *Combat,* enseñaba de nuevo a los franceses el lenguaje de la Justicia y de la Libertad».

Desde el lado opuesto del panorama francés de las ideas, Claude Roy, prefiere hablar del hombre y no del artista, en *France-Observateur:* «El principal mérito de Camus fue el de haber vivido, haberse planteado y haber dado mil vueltas a las cuestiones que se plantean a cada uno de nosotros, los problemas que son los nuestros, los dilemas que nos desgarran».

Y Maurice Clavel, que a su talento de escritor, une su significación de fiel seguidor del general De Gaulle, recuerda su primer encuentro con Camus, en un cafetín de la calle Sèvres, cuando ambos estaban hermanados por el vínculo de la Resistencia.

En Gallimard, que era su segunda casa, en uno de cuyos despachitos escribió *El extranjero,* la consterna-

ción producida por esta muerte se ha visto agravada por la de Michel Gallimard, que dirigía personalmente la colección de *La Pléiade* y era uno de los más dinámicos valores de la casa. Michel Gallimard, que iba conduciendo el «Facel-Vega» pulverizado a noventa kilómetros de París, no ha sobrevivido más que diez días a Camus.

Guy Verdot, expresando el horror que domina a todos en la editora de la calle Sebastien-Bottin, ha recurrido a Federico, para repetir con él:

La sangre... ¡No quiero verla!

En fin, Colette Audry, termina así un sólido estudio consagrado a Camus y publicado por *L'Express:* «Lo que cuenta hoy es que Albert Camus ha vivido con un sentido extraordinariamente justo y fuerte de lo trágico y de la belleza del mundo, las más duras de nuestras experiencias y que las haya fijado para nosotros antes de partir».

Un premio Nobel... Un escritor que interpretó, sintiéndolos sinceramente, los mitos que han desgarrado a tanto intelectual de nuestro tiempo... Sí, sí. Pero también –¿y por qué no?– el hombre que llevó el mejor Lope y el mejor Calderón al teatro de Francia, el hombre que escribió estas líneas:

«Toda la inteligencia europea se vuelve hacia España como si sintiese que esta tierra pobre posee algunos de los secretos capitales que Europa busca desesperadamente desentrañar, a través de todo un lujo de guerras, de revoluciones, de epopeyas mecánicas y de aventuras

espirituales. ¿Qué sería, en efecto, de la prestigiosa Europa sin la pobre España?»

Por eso, y por tantas otras razones, el español que en este enero de 1960 escribe su «carta» desde París testimonia y calla. Ha muerto Camus, se nos ha muerto, a todos un poco. Callemos.

MANUEL DE LARA

138, Bd. Saint-Germain.
París IV.

giosa

que
París
erto,

A

Carta de Inglaterra

MÚSICA

Roberto Gerhard[1]

Se ha estrenado recientemente en el Royal Festival Hall (Orquesta Sinfónica de la BBC, bajo la dirección de Rudolf Schwarz) la *Sinfonía número dos*, de este compositor español de origen suizo. La escuché transmitida por el Tercer Programa. Música más que actual futurista, exploradora, que parece tantear el misterio

---

[1] Oriundo de Suiza, nació en Valls, Cataluña, en 1896. Estudió piano con Granados y composición con Pedrell y Schoenberg. En 1939 vino a Inglaterra, estableciéndose en Cambridge (donde reside desde entonces) como beneficiario de una beca de investigación que le concedió el King's College. Tiene el proyecto de visitar América en el presente año y permanecer allí durante algunos meses para sustituir provisionalmente a Ross Lee Finney, compositor residente y profesor de composición de la Universidad de Michigan. Ha tardado en componer la *Sinfonía número dos*, que le encargó la BBC, dos años. Actualmente G. está trabajando en un cuarteto para instrumentos de cuerda y en una pieza sinfónica que le han encargado, respectivamente, el cuarteto de instrumentos de cuerda titular de la Universidad de Michigan y la Fundación Koussewitzky. Entre sus obras destacan un concierto para violín, una ópera titulada *La dueña*, el ballet *Don Quijote* y algunas piezas para música de cámara. Ha compuesto también numerosas piezas para radio-teatro.

de los espacios siderales, atonal, desarticulada, sin línea melódica, de una belleza llena de aristas cristalinas; cada sonido una sorpresa; mantiene el ánimo en vilo, es inquietante y exigente y despierta a veces una desconcertada sonrisa. La sección lenta de la sinfonía, que consta de un solo movimiento, se abre con un pasaje para instrumento de percusión, que se ejecuta en bloques de madera chinos y coreanos, cada uno de ellos de diferente longitud. Aunque este interludio entre percusión y orquesta se concibió primordialmente con intención dramática –según ha declarado el propio compositor–, éste deseó asimismo que la sección de percusión revistiera en la obra mayor importancia, en vez de confinarla a su papel más tradicional. Roberto Gerhard no teme las innovaciones. Ante el pentagrama ve las infinitas posibilidades del artista libre. Es un artista libre provisto de antenas móviles, sensitivas y buídas. Roberto Gerhard es un hombre de huella profunda.

Joaquín Achúcarro

Este joven pianista español, ganador de dos grandes certámenes artísticos internacionales, el Gian Battista Viotti y el de Liverpool, ha dado últimamente varios recitales en Londres. Precisamente estos conciertos forman parte, en cierto modo, del premio a que se hizo acreedor en Liverpool en mayo pasado, ya que la concesión de dicho premio implicaba la obtención de cierto número de contratos. Ya en mayo, a su

regreso de Liverpool, tuvimos ocasión de hablar con Joaquín Achúcarro y nos dio la impresión de poseer una personalidad vigorosa, profunda cultura musical y acendrado amor por su arte, contrastando todo ello, sorprendentemente, con su extremada juventud. La crítica de este país ha dispensado a nuestro joven pianista una acogida muy halagüeña. En el Wigmore Hall, de Londres, interpretó cinco piezas: *La Partita Número 1 en Si Bemol Mayor,* de J. S. Bach; *La Sonata en Si Menor Opus 58,* de Chopin; *Gaspard de la Nuit,* de M. Ravel, *Tres estudios,* de Rachmaninoff, y *Evocación* y *Navarra* de la *Suite Iberia,* de Albéniz. He aquí un par de muestras de dicha crítica:

El *Times* empieza diciendo que Joaquín Achúcarro no es el tipo característico de ganador de premios, cuyo talento reside sobre todo en una técnica bien aprendida, y que en sus actuaciones recurren a ciertos trucos teatrales para impresionar al público. Considera el crítico del *Times* que Joaquín Achúcarro adolece, si acaso, de lo contrario: toca demasiado para sí mismo, en modo alguno «de cara al público». El crítico musical del *Times* está convencido de que este joven pianista español siente profundamente la música y que sabe pensar acerca de ella. Elogia, aunque con algunas reservas, la interpretación que dio a las obras de Ravel y Rachmaninoff, y sin reserva alguna, con decidido entusiasmo, la que dio a las obras de Bach y Albéniz. Respecto a la primera dice que fue un modelo de claridad, precisión y sostenida concentración musical y en cuanto a la segunda «indicó tal vez plena-

mente todo lo que Joaquín Achúcarro es capaz de expresar».

Del *Daily Telegraph* extraemos y traducimos este suelto de la sección de crítica musical:

«El ganador del primer premio en el certamen internacional de interpretación de piano celebrado en Liverpool en mayo pasado, Joaquín Achúcarro, debutó anoche en Londres. Como en Liverpool impresionó por las sólidas calidades musicales de su interpretación: ritmos vigorosos y sostenidos, resuelta modulación de las frases, las melodías bien apoyadas y el tono pleno y bien diversificado. Desde el punto de vista técnico ha alcanzado un dominio total, y si no se le puede llamar un intérprete brillante, se debe antes a su temperamento que a una u otra deficiencia técnica. En realidad, su punto flaco reside en la restricción de su gama imaginativa, que hizo que su interpretación de *Gaspard de la Nuit* resultara un poquito desvaída, y en una incapacidad de comunicar la excitación de un movimiento tal como la parte final de la *Sonata en si menor,* de Chopin. En cambio, la interpretación que hizo de Bach fue admirable tanto en lo referente a la concepción como a la ejecución. También el *Largo,* de Chopin, fue ejemplar con su clara articulación y retenida atmósfera poética. Las mismas calidades revistió su interpretación de *Evocación,* de Albéniz. Joaquín Achúcarro es un intérprete serio y reflexivo, dado lo cual tal vez habría sido mejor aconsejarle que tocara a Beethoven, en vez de Ravel o Rachmaninoff.»

ARTES PLÁSTICAS

Arte en revuelta.–Alemania 1905-1925

Si el gusto inglés en cuestiones de arte ha sido y acaso siga siendo insular no será porque a los ingleses les haya faltado ocasiones de enmendar tal estrechez de miras. Las más importantes exposiciones de arte de los dos últimos años, algunas de ellas muy extensas y presentadas de un modo racional y con catálogos monográficos de carácter erudito, han sido de índole internacional. Se han podido contemplar y estudiar de esta manera síntesis vivas, muy bien elaboradas, de arte ruso, norteamericano, español, suizo y polaco, aparte de que la Escuela de París está presente en Londres en todo momento. Ahora le ha tocado el turno al alemán. La exposición se ha titulado *Arte en revuelta.–Alemania 1905-1925*. Organizada por las Galerías Malborough, de Old Bond Street, ha ido acompañada de un catálogo bilingüe –inglés y alemán–, profusamente ilustrado, texto del Prof. Will Grohmann. Sólo en tiempos recientes han empezado a sentir interés por este período de la pintura alemana los artistas, críticos de arte y coleccionistas británicos. Se sabía aquí que los impresionistas se habían introducido trabajosamente en Alemania, que existía una cierta tendencia artística a la que se llamaba el «Blaue Reiter» –principalmente a través de algunas reproducciones de los caballos azules de Franz Marc– y que también existía un movimiento, el «Bauhaus», del que se tenía la vaga

noticia de que se ocupaba de arquitectura. Algunos artistas alemanes, denunciados como decandentes por los nazis, vinieron a la Gran Bretaña y fueron acogidos con simpatía. Pero el movimiento artístico alemán más importante de la época, el expresionismo, no resultaba demasiado atractivo para el gusto inglés. La violencia del color y la exageración de las formas parecían deliberadamente feos, o demasiado cargados de propaganda social o política, para ser buena pintura. Esta opinión se está revisando ahora. Esta exposición de las Galerías Malborough, en la que han figurado más de un centenar de cuadros procedentes de colecciones privadas de Alemania, acentuará aún más la necesidad de ello. La exposición estuvo dividida en cuatro grupos: los expresionistas, los independientes, lo espiritual en el arte (Blaue Reiter) y los surrealistas. En todos ellos la estética revolucionaria se entrevera con la ideología política, la amargura de la guerra y la protesta social. De los expresionistas, Ernst Kirchner y Emil Nolde estuvieron bien representados, pero no hubo más que un solo buen cuadro de Max Pechstein. El más grande con mucho de los llamados independientes fue Oscar Kokoschka, del que figuraron en las Malborough media docena de excelentes retratos. Fue una lástima que no se expusiera ni uno solo de sus paisajes. Los cuadros abstractos de Wassily Kandinsky, brillantes de color y fantásticamente originales de concepción, aparecían ante nuestros ojos con una lozanía espléndida y debieron ser asombrosos cuando se mostraron por primera vez. A su lado se muestran los cuadros de Paul Klee, que

era amigo de Kandinsky y se adhirió juntamente con éste al grupo «Blaue Reiter»; ambos grandes artistas e innovadores de primer orden. El número de pinturas de Lyonel Feininger y Franz Marc fue mayor que el que se había podido ver en Londres anteriormente y causaron una profunda impresión en el ánimo de los críticos y estudiosos. Chagall, Max Ernst y Kurt Schwitters dominaron el grupo de los surrealistas y dadaístas.

Jacques Lipchitz

Otra exposición importante es la de escultura de Jacques Lipchitz que se está celebrando en la Tate Gallery. Ciento cinco esculturas creadas entre 1910 y 1957. Lipchitz nació en Lituania en 1891, estudió y trabajó en París, trabando amistad con Diego Rivera, Juan Gris, Modigliani y Picasso, y ha vivido en los Estados Unidos desde 1940. Se trata de un escultor de una talla extraordinaria cuya obra va desarrollándose todavía y cobrando mayor potencia y libertad. Esta exposición demuestra que Lipchitz no sólo aprendió mucho del cubismo de Picasso y Braque, sino que contribuyó también en gran medida a dar un valor de permanencia al movimiento. A partir de su severa abstracción ha ido evolucionando hacia un tratamiento del cuerpo humano y de las emociones humanas. Figuran en la Tate Gallery numerosos estudios con el tradicional título de *Madre e hijo* y quien los contempla advierte que su autor es un artista profun-

damente humano a quien inspiran los sufrimientos, los afanes y aspiraciones del hombre común. Al lado de ello parece que a Jacques Lipchitz no le sea ajeno ningún problema relacionado con el espacio y el movimiento. Su abstracción y audaces deformaciones de las formas naturales no hacen más que intensificar un realismo básico. Es una escultura elocuente, romántica, tremendamente impresionante.

F. M. LORDA ALAIZ

85 Vineyard Hill Road.
London S. W. 19.

Carta de Alemania

El segundo centenario de Schiller

Diversos actos oficiales, conferencias, coloquios, representaciones escénicas, exposiciones, se vinieron celebrando durante el pasado año en las principales ciudades alemanas para honrar dignamente la memoria de Federico Schiller, nacido en Marbach, el 10 de noviembre de 1759. Culminaron tales actos con el que tuvo lugar el día del aniversario del poeta, en su pueblo natal, organizado por la Sociedad Alemana Schiller, al que asistieron numerosas personalidades y en el curso del cual el escritor Carl Zuckmayer disertó sobre el tema *Un camino hacia Schiller*. La conmemoración oficial tuvo su centro, sin embargo, en el «Schauspielhaus» de Stuttgart. Allí, los viejos, los generosos y románticos dramas del poeta, exponente de una época gloriosa de la cultura germana, cobraron nueva vida en las representaciones que ofrecieron algunos de los más conocidos conjuntos teatrales de Alemania: *La conjuración de Fiesco en Génova*, por el «Schiller-Theater» de Berlín; *Guillermo Tell*, por el «Schauspielhaus» de Düsseldorf; *La muerte de Wallenstein*, por el «Schauspielhaus» de Hamburgo; *María Estuardo*, por el «Staatstheater» de Kassel; *Intriga y amor*, por el teatro de Wuppertal, y *Demetrio*, por el «Staatstheater» de Würtemberg. Se representó asimismo la ópera de Verdi *Don Carlos*,

basada en el drama de Schiller de igual título, finalizando los actos conmemorativos con una audición, dirigida por el maestro Karl Böhm, de la *Novena sinfonía* de Beethoven, composición musical unida inseparablemente a la famosa *Oda a la alegría*.

Se han adjudicado, por otra parte, diversos «Premios Schiller», como el del «land» Baden-Württemberg, otorgado al poeta Wilhelm Lehmann, y el de la ciudad de Manheim, dotado con 10.000 marcos, que fue concedido al dramaturgo suizo Friedric Dürrenmatt.

Vale la pena destacar también el eco obtenido por el centenario del gran poeta en otras ciudades. En Berlín, por ejemplo, donde, en ocasión de una fiesta que se celebró en el Senado de la ciudad, el suizo Prof. Muschg, historiador de la literatura, habló en torno a la idea de la libertad en la obra de Schiller, o en Düsseldorf, donde el Prof. Golo Mann, hijo del novelista Thomas Mann, pronunció una conferencia en la que calificó a Schiller de poeta activo y no contemplativo. Lo que Schiller creó como artista y vivió como hombre –dijo– es idéntico; su vida fue al mismo tiempo su obra.

En el mundo de las artes

Hace poco, la «Kunsthalle» de Bremen adquirió de un grupo de anticuarios suizo-ingleses una tela sin firma, que los expertos databan alrededor de 1660. Se trata del retrato de un joven burgués, tocado con un alto sombrero cuya ala le envuelve el rostro en

sombras, lo cual, unido a la severidad de la capa oscura, confiere al lienzo una tonalidad de penumbra austera. Hasta ahora esta obra había sido catalogada, sin más, como perteneciente a la escuela de Rembrandt. Sin embargo, un reciente estudio parece demostrar de manera cierta que el cuadro en cuestión es original del propio Rembrandt. Este importante descubrimiento se debe al Prof. Bauch, de Friburgo, cuya opinión sobre el particular comparten tan eminentes investigadores de la obra de Rembrandt como son los profesores Jacob Rosenberg, de la Universidad de Harvard, y Geldern, de Utrecht.

Un destacado representante de la pintura expresionista alemana, Karl Schmidt-Rottluff, cumplió, el día primero del pasado mes de diciembre, los setenta y cinco años. En 1905 fundó en Dresde, junto con Heckel y Ernst Ludwig Kirchner, el grupo «Brücke», de relevante importancia en la historia del expresionismo. Desde entonces, la evolución de Schmidt-Rottluff ha seguido una trayectoria clara y consecuente. Tras una primera fase de colorismo febril, dominada por el signo de Van Gogh –el «expresionismo monumental», como lo llamaba su compañero Kirchner–, pasó el artista a un cubismo severo. Más adelante se dedicó preferentemente al grabado en madera. En sus últimas obras se advierte un estilo menos brusco, de mayor equilibrio. De él ha dicho H. Th. Fleming: «Para muchos inaccesible todavía, su obra dura, fuerte, asentimental, da testimonio de uno de los grandes pintores del expresionismo, francamente alemán por naturaleza».

Otra gran figura del arte alemán contemporáneo, Franz Marc, caído frente a Verdun en la primera guerra mundial, habría cumplido en el próximo mes de febrero ochenta años. Son varios los homenajes a su memoria que se proyectan con tal motivo. Marc, junto con Kandinsky, creó en 1911 uno de los grupos que más hondo influjo han ejercido en la evolución de la pintura contemporánea: «Der blaue Reiter». Las formas expresivas de Franz Marc derivaron cada vez más hacia la abstracción, culminando, combinadas con elementos cubistas, en el famoso paisaje *Tirol,* una de las últimas y acaso la más divulgada de sus obras.

Llamó poderosamente la atención, mereciendo a la vez francos elogios por parte de la crítica, la exposición que, organizada por la «Sociedad de amigos del arte moderno», tuvo lugar en Munich durante el pasado otoño para presentar una muestra de la pintura española contemporánea a través de sus últimas y más fecundas corrientes. Los artistas representados en esta exposición militan en el campo del llamado «informalismo» y el más viejo de ellos no pasa de los cuarenta años. Junto a Antonio Tapies, cuya cotización internacional alcanza ya alturas de excepción, y Modesto Cuixart, reciente triunfador en la Bienal de Sao Paulo, expusieron sus obras Luis Feito, Rafael Canogar y Manuel Rivera –pertenecientes los tres al grupo «El Paso», de Madrid–, así como Vicente Vela, Francisco Farreras, Enrique Planas Durá, Antonio Suárez, Juan José Tharrats y Fernando Zóbel. Puede afirmarse, en suma, que esta exposición ha revelado al público alemán la existencia

de un arte español joven e inquieto, dotado de poderosa personalidad, que ha sabido aprovechar, asimilándolas con sagaz clarividencia, las experiencias y aventuras del arte europeo de los últimos tiempos.

Música de hoy

El 15 de noviembre, en Düsseldorf, la «Deutsche Oper am Rhein» puso en escena la ópera de Dimitri Schostakowitsch *Lady Macbeth de Mzensk*. Estrenada en 1934 en Leningrado, la obra del gran compositor ruso se representaba por primera vez en Alemania. Una sombría y apasionada acción dramática sirve de base a una partitura trazada con evidente maestría, en la que motivos folklóricos son interrumpidos por las más audaces disonancias. Tanto la labor de la orquesta, dirigida por Alberto Erede, como la de los cantantes, cuyos principales papeles fueron confiados a Erika Wien, Rudolf Francl y Randolph Symonette, obtuvieron entusiastas aplausos.

Tuvo lugar en Munich la inauguración de la serie de conciertos *Música viva*, correspondiente a la temporada 1959-60. El ilustre compositor Paul Hindemith dirigió la interpretación de dos obras suyas para instrumentos de viento: la *Música de concierto*, op. 41, y una *Sinfonía en si bemol*, en la que consigue magníficos efectos con los registros de los distintos grupos instrumentales. *En memoria de Debussy*, de Strawinsky, y el *Concierto de cámara* para violín, piano y trece

instrumentos de viento, de Alban Berg, figuraron asimismo en el programa de este concierto.

Otro acontecimiento musical del que vale la pena dejar constancia lo constituyó la interpretación por la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Winfried Zillig, de la *Sinfonía de cámara* que Arnold Schönberg compuso en 1906 y de la que treinta años más tarde hizo un arreglo para gran orquesta. Esta segunda versión, que fue la interpretada por la Filarmónica berlinesa en el concierto de la Academia de Música, produjo honda impresión en el ánimo de los oyentes.

El teatro

Dos estrenos de excepcional interés tuvieron lugar a principios de la presente temporada. Nos referimos al nuevo drama de Eugene Ionesco *Los rinocerontes,* puesto en escena en el «Schauspielhaus» de Düsseldorf, y a la adaptación realizada por Arthur Adamov de la novela de Gogol *Las almas muertas,* presentada por el «Stadttheater» de Stuttgart.

En *Los rinocerontes* traza Ionesco una incisiva sátira social bajo el símbolo de la paulatina conversión de los habitantes de una pequeña ciudad en manadas de rinocerontes, es decir, su progresiva disolución en una medianía uniforme y agradablemente desvanecida. El público que acudió al estreno acogió la obra con franca complacencia y tributó al autor una clamorosa ovación cuando salió a escena acompañado del realizador Karlheinz Stroux y del escenógrafo Mario Chiari,

que tan eficazmente habían contribuído a redondear el éxito.

Por lo que se refiere a *Las almas muertas*, subrayemos que su adaptador, parisino de origen ruso, influído por Kleist, Brecht y, en especial por Kafka, ha abandonado, para llevar a cabo esta empresa, sus anteriores formas surrealistas y se ha ceñido al escueto realismo que buscaba ya en *Paolo Paoli*. Sobre esta base, su trabajo de adaptador ha obtenido los más halagüeños resultados. Chichikow, el bribón y sentimental Chichikow, tramposo y casi angélico, aparece en la escena con toda la elevada grandeza y la rastrera pequeñez con que lo concibió el genio de Gogol. Las dificultades de todo orden que planteaba la trasposición de la famosa novela a la escena, han sido salvadas con la máxima habilidad y la acción mantiene en todo momento su ritmo ágil y seguro. La escenificación de Dietrich Haugk, brillantemente concebida y cuidadosa hasta en los más mínimos detalles, ayudó poderosamente al gran éxito del estreno.

Una reciente estadística acerca de las obras que mayor número de representaciones han alcanzado durante la temporada 1958-59, permite formarse una idea acerca de los gustos del espectador alemán de tipo medio. Según los datos facilitados, resulta que el primer lugar corresponde a la comedia *¿Conoce usted la Vía Láctea?*, obra para dos personajes de Karl Wittlinger, que obtuvo 673 representaciones en 33 teatros diferentes. En segundo lugar, con 606 representaciones en 22 teatros, se clasifica la comedia policíaca americana *Los doce jurados*, de

Reginald Rose y Horst Budjuhn. A continuación sigue *Intriga y amor,* de Schiller, que alcanzó un total de 487 representaciones en 18 teatros. En lo que se refiere a obras musicales, el mayor éxito correspondió a un clásico, Mozart, cuyas *Bodas de Fígaro* sumaron 452 representaciones en 28 teatros. Siguen *El cazador furtivo,* de Lortzing, con 433, y *La flauta mágica,* también de Mozart, con 431. Entre los compositores actuales el primer lugar pertenece a Sutermeister con su ópera *Titus Feuerfuchs,* estrenada durante la temporada anterior, que obtuvo en la última 52 representaciones en cuatro teatros.

FRITZ ADLER

Bremen.
Osterdeich 6.
Alemania.

BIBLIOTECA BREVE

publica:

Casa sin amo

de

Heinrich Böll

«Böll es la voz más poderosa de la Alemania de postguerra».

•

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.

PROVENZA, 219 - BARCELONA

Últimas novedades

de

EDITORIAL NOGUER, S. A.

En la colección *Galería Literaria:*

EL GATOPARDO,
por Giuseppe Tomasi de Lampedusa.

En la colección *El Espejo y la Pluma:*

PRIMER VIAJE ANDALUZ,
por Camilo José Cela.

En la colección *El Documento Vivo:*

EL CASO DE SALVADOR DALÍ,
por Fleur Cowles.

EL HOMBRE SOVIÉTICO,
por Klaus Mehnert.

LOS MANDARINES ROJOS,
por Karl Eskelund.

Novedades de Ediciones Destino

TALLERS, 62-64 - TELÉFONO 317805 - BARCELONA, 1

Roland Mousnier: **LOS SIGLOS XVI Y XVII**

Un volumen excepcional de la *Historia General de las Civilizaciones*, que estudia el progreso de la civilización europea y el ocaso de Oriente.
676 páginas, 23 mapas y croquis, 10 ilustraciones a todo color y 56 láminas en huecograbado. Precio: 500 pesetas.

J. A. Cabezas y Ramón Dimas: **MADRID**

Segunda edición, ampliada y puesta al día, de la guía más completa de la capital de España.
570 páginas, más de 400 fotografías y varios planos en color. Precio: 400 pesetas.

Camilo José Cela: **LA CUCAÑA. LA ROSA**

Las esperadas memorias de la personalidad más original y poderosa de las letras españolas de hoy. Un libro de sorprendente interés y prodigiosa belleza. Ilustrado. Precio: 125 pesetas.

Antonio Ferrés: **LA PIQUETA**

La consagración pública de una nueva figura de la novelística española. Hombre sin tierra ni techo en la gran ciudad. Precio: 75 pesetas.

Hans Habe: **PROHIBIDO EL PASO**

La novela de quienes resistieron mucho y obedecieron poco. Un éxito mundial. Precio: 85 pesetas.

INSÚLA

REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE CIENCIAS Y LETRAS

Carmen, 9 – Madrid

La revista literaria española que recoge la actualidad de las letras y las artes.

Ensayos, poesía, cuentos y una detallada información bibliográfica todos los meses.

Revista

DESTINO

Redacción y Administración: Tallers, 62 y 64. BARCELONA

DICCIONARI

CATALÀ-VALENCIÀ - BALEAR

Inventario lexicográfico y etimológico de la lengua catalana en todas sus formas antiguas y modernas, dialectales y literarias.

Obra iniciada por MN. ANTONIO M.ª ALCOVER
Continuada por FRANCISCO DE B. MOLL
Con la colaboración de MANUEL SANCHIS GUARNER

Volúmenes disponibles: III, IV, V, VI, VII y VIII, a 650 pts. el volumen.

Volúmenes en preparación: IX y X.
Agotados y por reimprimir: volúmenes I y II.

EDITORIAL MOLL: Plaza de España, 86. Palma de Mallorca.

•

En este *Diccionari* —la obra de lexicografía hispánica más extensa emprendida hasta el presente— se dan reunidos por primera vez, referidos al idioma catalán, los siguientes valores: *Definición* de cada vocablo con sus varios significados ordenados lógicamente y numerados; *localización* de formas y significados según las regiones donde se han recogido; *documentación* a base de textos literarios desde el siglo XII hasta los autores más modernos (Diccionario de Autoridades); *modismos y refranes* explicados; *transcripción fonética* de las voces según la pronunciación de los diversos dialectos; *intensivos* (aumentativos y diminutivos); *sinónimos; etimología* estudiada científicamente; *folklore* y *etnografía*, con especial atención a los aspectos de la cultura popular ya desaparecidos o en vías de desaparición aperos, enseres, danzas, canciones, costumbres, etc.).

Las ediciones de los

PAPELES DE SON ARMADANS

•

1. COLECCIÓN JUAN RUIZ

DE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

I.–Gerardo Diego: *Paisaje con figuras.*–40 pts.

II.–Luis Felipe Vivanco: *El descampado.*–40 pts.

III.–Miguel de Unamuno: *Cincuenta poesías inéditas.* 60 pts.

IV.–Gabriel Celaya: *Cantata en Aleixandre.*–40 pts.

2. COLECCIÓN JUAN DEL ENCINA

DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

I.–Fernando Lázaro: *Un hombre ejemplar.*–30 pts.

3. COLECCIÓN JUAN DE LOS ÁNGELES

I.–Antonio Milla Ruiz: *Sevilla.*–60 pts.

4. COLECCIÓN PRÍNCIPE DON JUAN MANUEL

DE OBRAS DE C. J. C.

I.–*Viaje a la Alcarria*

Ejemplar único. Va en compañía de: el original del poemilla *Durón (Autorretrato)*, tres hojas manuscritas del autor, el retrato del autor grabado a la punta seca, todas las pruebas de estado y el cobre de una ilustración.–Vendido.

Doce ejemplares, numerados del II al XIII. Acompañan a cada uno de ellos todas las pruebas de estado y el cobre de una ilustración, una prueba del retrato de C. J. C. grabado a la punta seca y con dedicatoria autógrafa, y el original de un poemilla.–Agotados.

Cien ejemplares, numerados del 14 al 113 y firmados por el autor y el grabador.–3.800 pesetas.

Tres ejemplares, uno para la biblioteca de la Rel Academia Española, otro para C. J. C. y el tercero para Jaume Pla, con el nombre del destinatario impreso.

Diez ejemplares de colaborador, marcados de la A a la J.

5. COLECCIÓN JUAN DE JUANES

I.–Joan Miró: *Dibujos y litografías*. En colaboración con Seix Barral, S. A. (Barcelona) y New York Graphic Society (Nueva York).

Tres ejemplares A, B y C, fuera de comercio.

Un ejemplar marcado D, con las planchas de la primera de las litografías.–10.000 pts.

Un ejemplar marcado E, con las pruebas de las tres litografías firmadas con el «bon à tirer» del autor.

Dos ejemplares marcados F y G, conteniendo cada uno de ellos las planchas de la 2.ª y 3.ª de las litografías, respectivamente.–10.000 pts.

Cinco ejemplares, numerados del VIII al XII con una prueba de estado de cada litografía.–6.000 pts.

Veintiséis ejemplares numerados del XIII al XXXVIII, con una prueba de estado de una litografía.–4.000 pts.

En todos ellos el ejemplar de la última litografía ha sido firmado a mano y numerado por Joan Miró.

Setecientos ejemplares, numerados del 39 al 738, con la última litografía firmada por Joan Miró.–3.000 pts.

Los ejemplares D y G y los numerados con números impares entre el VIII y el XXVIII y con números pares entre el 39 y el 639, están impresos en lengua inglesa.

•

Los cuatro Angeles de San Silvestre. Almanaque para 1958.–85 pts.

Contraluz del Pañal y la Mortaja. Almanaque para 1959.–125 pts.

En Mallorca han escrito páginas memorables:

JOVELLANOS
GEORGE SAND
J. B. LAURENS
EL ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR DE AUSTRIA
RUBEN DARIO
UNAMUNO
AZORIN
JEAN RICHEPIN
FRANCIS DE MIOMANDRE
EL CONDE DE KEYSERLING
OSWALD SPENGLER
W. B. YEATS
D. H. LAWRENCE
WINSTON CHURCHILL
JEAN COCTEAU
GERTRUDE STEIN
ROBERT BRASILLACH
GEORGES BERNANOS
ROBERT GRAVES
ALBERT CAMUS
JORGE LUIS BORGES

Visite Mallorca, el más bello rincón del Mediterráneo

LA ATALAYA Y EL MAPA

E
un
nu
tea
el
de
tra
est
an
To
qu
el
qu
me
de
le
Wi
cla
mu
pr
y
im
cu
elu

Carta de Inglaterra

ALBERT CAMUS ENTRE LOS INGLESES

En el semanario *The Observer* han aparecido últimamente una serie de artículos de J. G. Wieghtman sobre las nuevas tendencias que se rastrean en la literatura, en el teatro y en el cine franceses. Uno de tales artículos, el segundo, empieza con este preámbulo: «En medio de la excitación literaria que reina en París, donde los trabajos de carácter crítico están redactados con un estilo más sublime, si cabe, que el de las obras que analizan, resulta difícil discernir una tabla de valores. Todo ello irradia tan viva incandescencia que uno se queda deslumbrado y se piensa que lo mejor es aplazar el juicio hasta hallarse de nuevo en Inglaterra y ver lo que se filtra a través de la niebla, tanto física como mental, que, según quiere la fama, rodea el perímetro de nuestra isla». Creo que este párrafo enuncia una ley casi cósmica. Esa niebla entre metafórica y real de Wieghtman se deja sentir de una manera perfectamente clara. Es un filtro cuyas propiedades osmóticas sería muy interesante establecer. Al modo de ver de los propios ingleses, ofrece, en todo caso, una gran ventaja, y es que les guarda de correr riesgos, y eso es muy importante para ellos. Los riesgos se afrontan sólo cuando es absolutamente necesario, de lo contrario se eluden. No seré yo quien diga si eso está bien o mal,

pero sí que entraña un grave inconveniente, según advierte en seguida el observador de la vida intelectual y artística de este país, y es que tal prudente inhibición les mantiene las antenas en estado de atrofia y les obliga a ir a remolque del Continente, en muchas ocasiones a décadas de distancia. El movimiento existencialista francés, por ejemplo, al que en un principio iba asociado el nombre de Camus, y lleva ya década y media de ebullición, apenas ha podido penetrar a estas alturas la niebla mental de estas gentes. Los *angry young men*, descalificados por el hombre «bien pensante» inglés como individuos atrabiliarios, estúpidamente quisquillosos e insolentes y que son, en realidad, los que presienten, al menos, el compás de nuestro tiempo, no han llegado siquiera, sin embargo, a vislumbrar el ademán vertiginoso de las excogitaciones sartrianas y se han limitado a expresar su enojo mediante una sátira social de muy circunscrita y fugaz vigencia. La pieza dramática de John Osborne *Look back in anger*, que a los públicos de aquí se les antojó tan escandalosamente corrosiva, en otros países, en Francia y en España, por ejemplo, se ha visto como si fuera un juego de niños.

Albert Camus empezó a filtrarse a toda presión a través de la niebla británica a finales del año 1957, menos como el autor de *L'étranger, La peste, Calígula, Le malentendu*, etc., que como el agraciado con el Premio Nobel. El Premio Nobel es una garantía. Cuando se lo concedieron a Juan Ramón Jiménez oyeron los ingleses hablar de nuestro poeta por primera vez.

El caso de Camus no es exactamente igual. Ya antes del Nobel había empezado a llamar la atención de los ingleses, primero como el renombrado editorialista de *Combat* y luego, aunque ya con ciertas reservas (por ejemplo: «El autor de este libro es un tipo muy extraño. En todo caso no se ajusta a ninguno de los especímenes de hombre de letras que suele darse por estas latitudes») con sus primeros libros. Pero no acababa de advertirse, repito, la hondura y alcance de Camus. La crítica británica de aquellos días se enreda en la anécdota de novelas y dramas y, salvo raras excepciones, pasa por alto lo que *L'étranger* y *La peste, Calígula* y *Le malentendu* tienen de exégesis y caracterización del hombre y el mundo contemporáneos. Confiesan los críticos inocentemente que no acaban de entender lo que Camus quiere decir y no saben qué hacer con la palabra existencialismo. Entre las excepciones, una de las más notables es la de los hombres que redactan el semanario *The Observer,* de radar tan alerta y ecuánime que llegan a advertir incluso que la Gran Bretaña es una isla rodeada de niebla por todas partes y se sienten molestos por ello. Ocho meses antes de que se concediera el Premio Nobel a Camus, en febrero de 1957, *The Observer*, echando de ver ya la gran talla e irradiación amplia del escritor, le dedicó uno de sus certeros «profiles», semblanzas muy penetrantes y reveladoras de las personalidades clave de nuestro tiempo en todos los dominios. El autor –son siempre anónimos– del «profile» de Albert Camus terminaba con esta síntesis: «Ante sus propios ojos Camus es en

primer lugar un artista y sólo después un novelista y un hombre de ideas. A los ojos de los demás sigue siendo una personalidad bastante confusa y desconcertante ('confused and confusing'). No hay duda de que es un escritor interesante e importante. No la hay tampoco de que es un político entregado en cuerpo y alma a sus principios. Y menos la hay aún de que se trata de un hombre que, como ningún otro francés, ha representado la angustia espiritual de su tiempo y de su país».

La concesión del Nobel a Camus tuvo la virtud de derribar la muralla de niebla tras la que se proteje –y aísla– el hombre británico, dejando paso franco al escritor, alto homenaje, similar al que las ciudades griegas rendían a los triunfadores olímpicos. Se le dedicaron extensas gacetillas, semblanzas, loas y estudios impresionistas, y fueron ya mucho más numerosas las personas que se creyeron en el deber formativo o profesional de prestar detenida atención a sus obras. En enero de 1958 apareció el primer estudio serio sobre el autor de *L'homme revolté*: *Albert Camus, a study of his Work,* por Philip Thody, Ed. Hamish Hamilton, y unos meses más tarde, en agosto de 1959, otro aún más importante: *Albert Camus and the Literature of Revolt,* de John Cruickshank, Oxford University Press. La segunda mitad del año 1959 fue la época de la esplendente epifanía de Camus en la Gran Bretaña.

La muerte trágica del Premio Nobel Albert Camus, reciente todavía la concesión del galardón, joven aún y en plena capacidad creadora, aun prescindiendo de

la reacción sensacionalista que despiertan en cierto sector extenso de la prensa y del público los sucesos de esa índole, sea cual fuere el signo de la notoriedad de las víctimas, ha causado también en la Gran Bretaña algo muy semejante a una profunda impresión. Con motivo de ello se ha hablado mucho de Camus, de una manera circunstancial y circunstanciada. En revistas y semanarios se ha intentado, con varia fortuna y acierto, descifrar, siquiera provisionalmente, la personalidad del escritor y hacer un balance estimativo de su obra. Philip Toynbee, tras referirse a los detalles biográficos del malogrado hombre de letras francés y hacer una detenida reseña de su producción, ha escrito: «Es prematuro hacer profecías sobre la futura reputación de este escritor, pero la trágica ocasión de su muerte le tienta a uno a aventurarlas: parece razonable afirmar que no fue un gran novelista creador, ni siquiera un pensador profundamente original. Sus mejores novelas –*La peste* y *L'étranger*–, sus dramas –*Le malentendu* y *Calígula*– son fascinantes comentarios sobre nuestro tiempo, pero estuvieron dirigidos urgentemente antes a hombres y mujeres de los años de la postguerra que a la 'humanidad' teórica que ha existido inalterablemente en el pasado y que con toda probabilidad continuará existiendo en el futuro... Tomando algo de la tradición existencialista y otro tanto de los filósofos franceses clásicos del siglo XVIII, Camus colorea estas ideas heredadas con una elocuencia y una pasión que le son propias. Pero tal vez resulte ser uno de esos pensadores que, como Taine o Herbert Spencer, han existido sólo

para su propia época. Ahora bien, son comúnmente estos pensadores, por supuesto, quienes ejercen una influencia inmediata más intensa... Desde la muerte de George Orwell no hemos tenido en Inglaterra el equivalente de ese hombre profundamente reflexivo y altamente honorable. Camus supo expresar ante toda una generación los pensamientos sobre nuestra propia época y sobre nuestra propia naturaleza que parecían haber estado temblando desde hacía algún tiempo en el borde de nuestra conciencia. Habló con una voz entre irónica y romántica, en nombre de una juventud a la que los acontecimientos públicos habían sacudido violentamente y habían llenado de consternación, pero que se había resistido a dejarse abrumar por ellos. Es difícil ver alguien que pueda sustituir a Camus».

En el *Sunday Times* del día 10 de enero hemos leído, entre otras cosas: «Los años inmediatamente posteriores a la guerra entrañaron un grave peligro para la integridad del artista y Camus, que se vio convertido en el director de conciencia de una Europa moralmente exhausta, corrió ese peligro de una manera particularmente amenazadora. Logró salir airoso de la prueba como hombre y como artista gracias a su capacidad de 'distanciamiento' ('detachment'). Sus enemigos le acusaban de altanería, pero los que leían entre sus silencios sabían que ésta era la única senda posible que podía seguir entre dos dogmatismos rivales. Cuando se le concedió el Premio Nobel pareció haberse dado la señal para que las facciones de derecha e izquierda aunaran sus fuerzas en un estallido de deni-

gración sin paralelo. Observar su natural dignidad en aquel momento equivalió a convencerse de que era un gran hombre. Pero ¿un gran artista, un gran escritor? Eso ya no está tan seguro».

Del «obituary» que le dedicó el *Times* extraigo estas rápidas apreciaciones: «Albert Camus.... era un verdadero agnóstico, un escritor y pensador solitario, que creía en el espíritu humano pero que nunca se comprometió con ningún credo político o religioso. Esto hace muy difícil señalar su influencia en el pensamiento francés y europeo, que ha sido intensa, pero algo intangible». «Gran humanista, obsesionado por problemas de conciencia, responsabilidad y felicidad, fue un hombre religioso sin religión».

El *Times Literary Supplement*, número correspondiente al 8 de enero, dedica toda su página frontal y la mitad de la segunda a un análisis crítico de la obra de Albert Camus. «Hay algo incongruente –escribe el *Suplemento*– en la idea de un existencialista liberal. Un descendiente de Nietzsche, Dostoievsky y Kierkegaard que traicione de tal modo sus orígenes exige un gran esfuerzo de imaginación. Aunque no era, estrictamente hablando, uno de sus fieles incondicionales, toda la obra y el pensamiento camusiano pertenece al universo de la reflexión existencialista. De ahí que, cuando se lee su periodismo, resulte sorprendente advertir que está uno pensando, no en Sartre, Marcel o Heidegger, sino en pasajes del libro de E. M. Forster *Two Cheers for Democracy*. Hay en ambos escritores la misma profunda humanidad, el mismo buen sentido e impaciencia ante

el misticismo, el mismo optimismo básico en lo que se refiere al hombre y escepticismo en lo tocante a todas las ideologías... Para Camus –subraya luego el autor del artículo– la separación entre los hombres, que ha de prevalecer forzosamente cuando la vida humana se halla sometida de tal modo al dominio de los conceptos abstractos, es el fin del mundo. En consecuencia creyó que su deber consistía en combatir todo pensamiento abstracto, toda conducta que deserta de los principios fundamentales de justicia y respeto por la vida, y defender el diálogo y la comunicación universal de los hombres entre sí». Y el *Suplemento* cita aquí como colorario las propias palabras de Camus: «La batalla de hoy se libra entre las fuerzas del diálogo y las del terror. El programa del mañana es la ciudad del diálogo. Nuestra época –estima en conclusión el *Suplemento*– es más rica gracias a los esfuerzos y la fe de Camus».

F. M. LORDA ALAIZ

85 Vineyard Hill Road.
London S. W. 19.

BIBLIOTECA BREVE

publica:

ELOY

de *Carlos Droguett*

Novela finalista del Premio «Biblioteca Breve» 1959

La angustia de la persecución y la violencia en una novela hispanoamericana actual.

—

CASA SIN AMO

de *Heinrich Böll*

Una nueva generación de alemanes descubre la guerra.

•

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.

PROVENZA, 219 - BARCELONA

En Mallorca han escrito páginas memorables:

JOVELLANOS
GEORGE SAND
J. B. LAURENS
EL ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR DE AUSTRIA
RUBEN DARIO
UNAMUNO
AZORIN
JEAN RICHEPIN
FRANCIS DE MIOMANDRE
EL CONDE DE KEYSERLING
OSWALD SPENGLER
W. B. YEATS
D. H. LAWRENCE
WINSTON CHURCHILL
JEAN COCTEAU
GERTRUDE STEIN
ROBERT BRASILLACH
GEORGES BERNANOS
ROBERT GRAVES
ALBERT CAMUS
JORGE LUIS BORGES

Visite Mallorca, el más bello rincón del Mediterráneo

DICCIONARI

CATALÀ-VALENCIÀ - BALEAR

Inventario lexicográfico y etimológico de la lengua catalana en todas sus formas antiguas y modernas, dialectales y literarias.

Obra iniciada por MN. ANTONIO M.ª ALCOVER
Continuada por FRANCISCO DE B. MOLL
Con la colaboración de MANUEL SANCHIS GUARNER
y de ANA MOLL MARQUÉS

Volúmenes disponibles: III, IV, V, VI, VII, VIII y IX, a 650 pts. el volumen.

Volumen en prensa: el X.
Agotados y por reimprimir: volúmenes I y II.

EDITORIAL MOLL: Plaza de España, 86. Palma de Mallorca.

•

En este *Diccionari* —la obra de lexicografía hispánica más extensa emprendida hasta el presente— se dan reunidos por primera vez, referidos al idioma catalán, los siguientes valores: *Definición* de cada vocablo con sus varios significados ordenados lógicamente y numerados; *localización* de formas y significados según las regiones donde se han recogido; *documentación* a base de textos literarios desde el siglo XII hasta los autores más modernos (Diccionario de Autoridades); *modismos y refranes* explicados; *transcripción fonética* de las voces según la pronunciación de los diversos dialectos; *intensivos* (aumentativos y diminutivos); *sinónimos; etimología* estudiada científicamente; *folklore* y *etnografía*, con especial atención a los aspectos de la cultura popular ya desaparecidos o en vías de desaparición aperos, enseres, danzas, canciones, costumbres, etc.).

EDITORIAL NOGUER, S. A.

publicará, en el mes de marzo, las

MEMORIAS

de *Sir Anthony Eden*

1945-1957

La verdad sobre los momentos más críticos de la postguerra, desde Postdam a Suez.

Un volumen de 760 páginas, formato 14'5 x 20'8, encuadernado en tela, con sobrecubierta a tres tintas.

Revista

DESTINO

Redacción y Administración: Tallers, 62 y 64. BARCELONA

ÁNCORA Y DELFÍN

OBRAS DE C.J.C.

publicadas por

EDICIONES DESTINO

Tallers, 62-64. Barcelona, 1

LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE
(8.ª edición). 226 págs. 65 pts.

PABELLÓN DE REPOSO
(3.ª edición). 210 págs. 65 pts.

MRS. CALDWELL HABLA CON SU HIJO
(2.ª edición). 231 págs. 70 pts.

VIAJE A LA ALCARRIA
(4.ª edición). 225 págs. 70 pts.

EL GALLEGO Y SU CUADRILLA
(2.ª edición). 286 págs. 75 pts.

NUEVO RETABLO DE DON CRISTOBITA
304 págs. 70 pts.

LA ROSA
1.er tomo de las Memorias de Camilo José Cela. 125 pts.

Galerías Preciados

Un centro de elegancias en Madrid

Para señoras, caballeros, niños, el hogar...

Las Ediciones de los

PAPELES DE SON ARMADANS

•

COLECCIÓN JUAN RUIZ

DE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

De inminente aparición

JORGE GUILLÉN:

HISTORIA NATURAL

Precio de venta al público: 50 pesetas

Precio especial
para los suscriptores de PAPELES DE SON ARMADANS:
44 pesetas

•

Dirijan sus pedidos a la Administración de
PAPELES DE SON ARMADANS,
José Villalonga, 87.—Palma de Mallorca

LA ATALAYA Y EL MAPA

Se
en
con
par
ble
y
tam
esp
poc
cul

his
a
«n
nue
ocu

en
Cla
llar
y
a c
mu
lite
con
tam
que

Carta de Francia

Se ha dicho, y no siempre sin razones para ello, que en Francia se calaba poco hondo en lo hispánico, contentándose los más con un flamenquismo adulterado para la exportación y con una visión facilona –y terriblemente injusta– de tauromaquia, claveles reventones y vino de Jerez. Pero –y aquí está la paradoja– también hemos tenido unos cuantos que dar fe de la españolidad hasta el tuétano de cuántos –y no son pocos– en este París y en esta Francia han tomado la cultura española como cosa propia.

Viene esto a cuento por la suma de manifestaciones hispanistas que se han dado en París de poco tiempo a esta parte. Y resulta difícil ponerse a hablar del «nouveau roman» de Butor y Robbe-Grillet, menos nuevo que lo que su nombre indica, cuando lo español ocupa las primeras filas de la actualidad.

Blas de Otero, publicó en las Ediciones Seghers, en texto bilingüe, traducido como sólo sabe hacerlo Claude Couffon, su *En castellano*, que en francés se llama *Parler clair*. Blas es ya muy conocido en Francia, y el día en que firmó su libro, especie de «estreno» a que son muy dados aquí, fue aquello casi una fiesta mundana a la que no faltaron ni los profesores de literatura española de la Sorbona «au grand complet» como dicen aquí, ni los cronistas de los diarios, ni tampoco numerosos españoles y franceses sencillos que querían conocer «con sus ojos» al poeta.

La verdad es que el «estreno» de *En castellano* lo merecía, y no seré yo quien tenga que subrayar su valor a los lectores de PAPELES DE SON ARMADANS que ya conocieron las primicias de esta obra poética. Digamos, sólo, que el resto de la misma está a la altura de lo que ya conocíamos. Blas, que ha llegado a cuajar su estilo propio, ha echado sus raíces en nuestra mejor tradición: el *Romancero,* Manrique, Góngora y, por último, don Antonio Machado, con cuya obra engarza a veces de manera harto explícita. Así en *Tañer* o en *15 de Abril.* Libro es éste tremendo, tallado en la roca viva de la palabra castellana, la palabra que ya pidió el poeta cinco años atrás. Ante este libro, pura pasión, se puede ser todo menos indiferente. Todo menos alzarse de hombros ante el poeta que «quiere escribir de día». Claude Couffon, también ha prefaciado el libro, y con mucho tino:

> «De todos los poetas de su generación »—dice Couffon— es sin duda Otero el que ha »ido más lejos en el camino de la precisión, »del rigor de la expresión poética. Cada pala- »bra tiene su valor propio, su necesidad, su »sentido e incluso su doble sentido; cada verso »es un elemento eficaz, claro y tajante, como »la voz exigente que lo dicta.»

Pero no paró aquí la cosa. Las Ediciones Gallimard se «han soltado el pelo» publicando novelas españolas: *Les trompettes de la peur (Los clarines del miedo)* de Angel M.ª de Lera, *L'autre face (El haz y el envés)*

de José Corrales Egea, *Les ruines et les jours (Algo muere cada día)* de Susana March. Tres novelas españolas en un solo mes que, por derecho propio, se sitúan entre los primeros libros de origen extranjero publicados este invierno en París. Con ellas España entera en sus más diversas facetas, en su múltiple geografía de las tierras y los espíritus, se ofrece sin velos al lector. Es como una de esas películas en que el director ha situado las cámaras tomavistas en ángulos muy diversos. Tal vez estas novelas sean duras, muy duras... Pero ¿no han hecho tanta españolidad como el que más aquellos que, desde Larra a Unamuno, querían tanto a España que no les gustaba como era?

Y es que lo español tiene tanto vigor, está tan cargado de drama humano que se impone a las primeras de cambio. Digo esto por el éxito alcanzado, en representación privada dada en la Sorbona, por dos cintas españolas: *España, 1800* de Jesús Fernández Santos y *Cuenca* de Carlos Saura. Ha sido día grande el de su proyección: dos centenares de estudiantes se agrupaban en torno al Sr. Charles V. Aubrun, director del Instituto de Estudios Hispánicos de la Sorbona, los demás profesores y gran número de escritores y artistas españoles o hispanizantes. «Goya vivo» podría llamarse a esa proyección vertiginosamente dramática de imágenes realzadas por la prosa limpia de Fernández Santos. Desde los planos iniciales, tan irrenunciablemente madrileños del Manzanares, de la Pradera, de la ermita de San Antonio y la verbena, desde esas Manolas de hoy a las de los tapices del gran sordo, hasta las *Majas...*, y la tragedia que se cierne desde la madrugada del

3 de mayo hasta los más sobrecogedores *Caprichos*... Blancafort ha compuesto la música que necesitaba esta cinta. Y cuando todos estábamos embriagados de España, con el aliento entrecortado..., no fue posible respirar. No hubo tregua. El *Cuenca* de Saura es una progresión de imágenes en las que no sólo vive una provincia española –su paisaje, su trabajo, sus penas y alegrías, su mística– sino en la que el montaje va acelerando el ritmo y la intensidad dramática. Y no se sabe qué llega más hondo, si esos segadores inclinados todo el día sobre la mies y bajo el sol calcinante –¡y esa siesta que hacía pensar en el poema de Mesa!– o ese cementerio en el patio ruinoso del castillo o la alucinante secuencia de la Semana Santa.

Al terminar la proyección el Sr. Aubrun, que estaba a mi lado, se volvió y me dijo: «*Je n'en peux plus, ça vous prend ici*», señalándose el corazón. Qué verdad era. España, a través de las dos cintas había hecho impacto en el corazón de todos. Y al salir, nos parecían mentira los cafés iluminados con neon del Boulevard Saint-Michel, el enjambre de coches, la fina llovizna de París en febrero.

Naturalmente, París no es sólo esto, y ya me figuro lo que piensa más de un lector. Es verdad; lo confieso. Durante estos últimos tiempos Jean Cayrol ha publicado *Les pleins et les delies*, manifestación de su prosa cargada de imágenes que pesa el alma de hombres y objetos; Monique Lange, ha publicado su segunda obra, *Les Platanes*, que también es, en el fondo, una continuación de su temática anterior: la «malquerida» en un medio social y nacional muy determinado, y que está escrita

todavía con más finura que su anterior novela; Butor, con su novela (de alguna forma hay que llamarla) *Degrés* flirtea con ese «ultramodernismo» que consiste en demostrar que el autor es muy inteligente aunque sea muy poco novelista. En fin, los aficionados al cotilleo literario se solazan con la lectura de *Rue de l'Odeon,* recuerdos de Adrianne Monnier quien, desde su librería conoció al «todo París» de las letras en el período entre las dos guerras.

Ahora acaba de inaugurarse una exposición de telas y dibujos de Marquet; se anuncia para pronto otra, retrospectiva, de Degas. Y en este mes comenzará la gran temporada, enraizada ya en la tradición, del Teatro de las Naciones.

Por último, quienes prefieren las traducciones de obras extranjeras —otras que las hispánicas— se extasían leyendo el *Nexus* de Miller, libro apasionante, extraño y discutible como toda la obra de su autor.

Todo esto produce buena impresión, la vida intelectual continúa, las inquietudes de hoy darán la obra creadora de mañana. Pero por el momento no puede decirse más, ni puede gritarse «à la grande oeuvre». Y sin asomo de patrioterismo nos quedamos con nuestra poesía, nuestra novela y nuestro cine que han demostrado, una vez más, lo mucho y bueno que se cría al sur de los Pirineos. Y perdón si esta carta de Francia resultó tan española.

MANUEL DE LARA

138, Bd. Saint-Germain.
París IV.

Carta de Inglaterra

Desaparecen dos grandes figuras de la cultura británica: Sir Leonard Woolley y Sir Herbert Grierson

DÍAS PASADOS EL GRAN ARQUEÓLOGO ESPAÑOL DR. PERICOT —un catalán hirviente, le ha llamado un periodista británico—, pronunció una conferencia en el Instituto de Arqueología de esta capital sobre las pinturas rupestres de Castellón de la Plana, una exposición de cuyas reproducciones en acuarela, obra del pintor Juan Bautista Porcar, se ha estado celebrando en la Saint George Gallery. La conferencia del Dr. Pericot ha sido comentada con elogio en la prensa británica. La arqueología goza de gran popularidad en este país. De un tiempo a esta parte esta rama de la historia, que se mueve entre la ciencia, la tecnología y el arte, y que no hace más de treinta años se consideraba como un campo de actividad árido, atrayente sólo para los especialistas, se ha convertido incluso en materia de entretenimiento popular. En efecto, la televisión y la radio británicas ofrecen programas, de enorme aceptación entre el público, que consisten en una especie de juego erudito con datos, objetos e interpretación arqueológicos. Algunos de los arqueólogos participantes de tales programas, especialmente dotados para la exposición amena de sus conocimientos, han llegado

a competir en popularidad con las grandes estrellas de las modalidades ligeras de entretenimiento. No es de extrañar, por lo tanto, que hasta la prensa no especializada británica se hiciera eco de la interesante conferencia pronunciada por el profesor Pericot en el Instituto de Arqueología.

Tal vez se hallara todavía en la Gran Bretaña el ilustre arqueólogo catalán, cuando se divulgó la noticia de la muerte de Sir Leonard Woolley, una de las grandes figuras mundiales de la arqueología contemporánea y que en Inglaterra más ha contribuído a crear, sin descender jamás de la elevada esfera de su erudición, ese vasto interés por la arqueología de que hablábamos hace unos momentos. El nombre de Sir Leonard Woolley está firmemente vinculado a la *Ur de los caldeos*, la ciudad del patriarca Abraham, del mismo modo como el de Petrie lo está con Egipto y el de Schlieman con Troya y Micenas. Los libros de Woolley *Ur de los caldeos*, *Los sumerios* y el titulado *Excavando el pasado* son sin duda los que, de entre todos los que se han escrito en su género, han alcanzado una divulgación mundial más extensa. Esta general fruición con que se leen obras que por lo común resultan más arduas que deleitables o apasionantes, se debe probablemente a la convicción que profesaba su autor, según la cual «el verdadero objeto de la arqueología consiste en introducirse en la historia y las mentes de los hombres muertos y pretéritos a través de las cosas muertas y pretéritas». No le interesaba, pues, a Woolley la arqueología en sí, sino como medio para reconstruir

con el máximo detalle lo que un día lejano fueron manifestaciones de vida. El descubrimiento arqueológico no era para este hombre sino el punto de partida de un proceso hermenéutico, llevado a veces con el rigor deductivo de un detective superdotado, que había de conducir, en su fase final, a una brillante reconstrucción del pasado. En esta fase final, la exposición de sus tesis, era también Sir Leonard un maestro, es decir que, además de un virtuoso de la piqueta y de un gran científico, era un gran escritor, cosa natural, si bien se mira, en quien, como él, tenía perfectamente ajustado y lubrificado a maravilla el mecanismo de la lógica. Empezó su carrera Sir Leonard Woolley trabajando en un museo de Oxford bajo la dirección de Sir Arthur Evans, el descubridor de Knosos. Hizo su primera excavación en la muralla romana cuyos vestigios se rastrean de Este a Oeste en el Norte de Inglaterra, y su buena suerte, o ese especial sentido que poseía para localizar un yacimiento arqueológico y del que tantas veces había de dar prueba posteriormente, le condujo a exhumar ese notable monumento histórico romano-británico que se llama el león de Corbridge. Luego dirigió importantes excavaciones en Nubia e Italia y algo más tarde en Siria, donde tuvo como asistente al que después había de alcanzar fama legendaria, T. E. Lawrence de Arabia, a quien ya había conocido en Oxford. Pero donde Sir Leonard había de realizar una obra, tanto de experto arqueólogo como de historiador, que le sitúa entre los grandes exegetas del pasado del hombre, había de ser en Mesopotamia,

donde trabajó por espacio de doce años. Los libros citados dan testimonio de todo ello y serán siempre el mejor monumento conmemorativo de la vida de este excepcional inglés.

Otra pérdida sensible para la cultura británica ha sido la de Sir Herbert Grierson, erudito, crítico e historiador, fallecido también estos días. Fue profesor de retórica e inglés de la Universidad de Edimburgo y su obra de erudición y crítica literaria contiene luminosos estudios sobre temas y autores ingleses de los siglos XVII y XVIII, reconociéndosele especialmente una autoridad definitiva en la interpretación de las obras de Donne, Milton y Sir Walter Scott. También se distinguió por sus trabajos sobre Blake y Carlyle. Alguien dijo en cierta ocasión de Sir Herbet Grierson que «su enorme erudición, su amplitud de miras, su mente clara y su bondad hacían de él un inspirado maestro». Es un homenaje cuya vigencia se ha mantenido viva hasta la hora de su muerte.

Divulgación de la historia de España

Acaba de aparecer, editado por la casa «Pinguin Books» e incorporado a la colección «Pelícano», un libro titulado *A history of Spain and Portugal* –*Una historia de España y Portugal*–, por el profesor William C. Atkinson.

Si se me obligara a definir con urgencia y brevedad este libro, diría: una historia de España y Portugal para

ingleses con indicación del sentido que, en opinión del autor, ha tenido dicha historia. Se trata de un volumen de trescientas cincuenta páginas.

Mr. Atkinson es un irlandés, nacido a comienzos del siglo, que, tras haber ido modelando su formación de hispanista e historiador en las Universidades de Belfast, Madrid y Durham, ha llegado a constituirse en una de las primeras figuras de la erudición británica en el dominio de la lengua, literatura e historia de España, Portugal e Hispanoamérica. Actualmente es titular de la cátedra de estudios hispánicos de la Universidad de Glasgow. El primer libro que escribió fue ya una historia de España, y a él se debe la versión inglesa de *Los Lusiadas,* aparecida también en la colección «Pinguin». No es la primera vez por consiguiente que el profesor Atkinson compone una historia de España. Tal es el título: *Una historia de España y Portugal,* con ese artículo indeterminado que igual puede ser modestia como cautela, o quizá ambas cosas a la vez. Sin duda hay que ser entre modesto y cauto para no fracasar en la exposición de una historia de la península –historia de tan complicados entresijos y turbulenta dinámica– en el espacio de trescientas cincuenta páginas. ¿Sale el profesor Atkinson airoso de su empresa? Creemos que sí, pero veamos cuál es el objeto declarado de tal empresa. Lo formulan los editores en el dorso de la cubierta del libro en estos términos: «Este libro se propone mostrar en su conjunto la península que constituyen España y Portugal sujeta al lento desarrollo de un tipo de sociedad

y una actitud ante la vida que aún hoy son sutilmente distintos de los de los pueblos de allende los Pirineos».

La tesis del profesor Atkinson consiste en poner de relieve que España y Portugal, debido al peculiar desarrollo de su historia, que ha impuesto a sus respectivos pueblos una orientación ajena a sus intereses más hondos, no han llegado a alcanzar, como naciones o pueblos, una madurez política que les haya permitido solucionar razonablemente sus propios problemas. «A partir de mil cuatrocientos noventa y dos –escribe el profesor Atkinson en la introducción de su libro– terminada la Reconquista [españoles y portugueses] se vieron dueños otra vez, tras un lapso de ocho siglos, de su propia casa y libres al fin, o así lo parecía, de hacer y ser lo que creyeran conveniente y pudieran ser y hacer. Sin embargo, el destino les arrojó de la tierra prometida, les sujetó al carro de dinastías extranjeras, les enzarzó en guerras interminables que no deseaban y que ocasionaron un daño infinito a sus verdaderos intereses, y, al denegárseles responsabilidad, se fue debilitando su fuerza de voluntad y su competencia, hallándose en una posición muy precaria el día en que fueron llamados a actuar por su propia cuenta. De ahí la propensión en ambos países durante el último siglo y medio a la guerra civil, y la desesperante incompatibilidad, para la que no hay todavía una solución a la vista, entre 'progreso' en el sentido liberal que se ha dado a la palabra en el Occidente de Europa, y las virtudes de una sociedad ordenada. 'Anarquía o jerarquía' es un dilema sombrío». «Es el dilema –añade

el autor más adelante– ante el cual se hallan todavía los países peninsulares. Lejos del historiador, y menos del historiador extranjero –termina diciendo el autor de *Una historia de España y Portugal*– proponer la solución. Su función, si se le permite una función que no sea la de exponer objetivamente los hechos, consiste en señalar el dilema y explicar cómo se ha planteado».

F. M. LORDA ALAIZ

85 Vineyard Hill Road.
London S. W. 19.

Índice del tomo XVI

N.os XLVI, XLVII y XLVIII

Madrid - Palma de Mallorca
Enero, febrero y marzo
MCMLX

Adl

Ara

Aub

Bar

Bon

C[a

ÍNDICE DEL TOMO XVI

	Núm.	Pág.
Adler, Fritz		
Carta de Alemania	XLVI	XVII
Aranguren, José Luis L.		
La muerte de Albert Camus*	XLVI	87
Aub, Max		
Prólogo para una edición popular del Quijote.*	XLVII	105
Barral, Carlos		
Dos poemas*.	XLVII	159
Bonet, Juan		
Historias de mis manos*.	XLVI	77
C[astellet], J[osé] M[aría]		
«La filosofía en el mundo de hoy», de José Ferrater Mora	XLVIII	359
«Las pequeñas Atlántidas», de Alberto Gil Novales	XLVIII	361

	Núm.	Pág.
[*Cela, Camilo José*]		
Escrito en la muerte de Albert Camus y a la luz de su antorcha.	XLVI	3
Elogio del sosiego	XLVII	99
Las reglas del juego	XLVIII	227
Cernuda, Luis		
Bécquer y el poema en prosa español* . .	XLVIII	233
Cirlot, Juan Eduardo		
Plástica abstracta en España		
IV. La escultura de Martín Chirino* .	XLVI	53
V. La obra de Marcelo Martí* . . .	XLVII	171
VI. Formas y conceptos de Oteiza* .	XLVIII	329
Doreste, Ventura		
Alfonso Reyes*	XLVI	91
Florit, Eugenio		
Tres autos religiosos* ***.	XLVIII	293
Goytisolo, Juan		
El Sur*	XLVII	181
Guillén, Jorge		
Otra serie* **.	XLVI	43
Gullón, Ricardo		
«Platero», revivido* ****.	XLVI	9

Pág.		Núm.	Pág.
	«Platero», revivido (continuación)* **** . .	XLVII	127
3	«Platero», revivido (conclusión)* **** . . .	XLVIII	246
99			
227	*Lacaci, María Elvira*		
	'Maternidad. La ventana*.	XLVII	165
233	*Lara, Manuel de*		
	Carta de Francia.	XLVI	III
	Carta de Francia.	XLVIII	LI
53	*Lorda Alaiz, F. M.*		
171	Carta de Inglaterra	XLVI	IX
329	Carta de Inglaterra	XLVII	XXXV
	Carta de Inglaterra	XLVIII	LVI
91	*Ll[ompart] J[osé] M[aría]*		
	Una interpretación musical de la poesía de Juan Ramón Jiménez.	XLVII	219
293			
	Marrast, Robert		
181	Unos poemas olvidados y unas variantes más de Antonio Machado	XLVIII	353
	[*Redacción*]		
43	La revista «Destino» y el centenario de Maragall	XLVIII	365
	Francisco Carrasquer, Premio Nijhoff . .	XLVIII	367
9			

	Núm.	Pág.
R[uizora], A[ntón]		
«Poética elemental», de Mario Angel Marrodán.	XLVII	223
«La fiebre», de Ramón Nieto	XLVIII	363
Torre, Guillermo de		
Hacia una nueva imagen de Moratín* . . .	XLVIII	337
Tovar, Antonio		
De lo vivo a lo pintado*	XLVII	207
Zamora Vicente, Alonso		
Callista diplomado, de tres a cinco*. . .	XLVI	61

Pág.

223
363

337

207

61

Xilografías del Archivo Municipal de Barcelona.

La de la página 291, núm. XLVIII, ha sido reproducida del *Libro del arte de las Comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños,* por Damián Carbón (Mallorca, Cansoles, 1541).

* *Se han tirado cincuenta separatas numeradas para el autor o el traductor.*

** *Edición de veinticinco ejemplares sobre papel de hilo verjurado Vilaseca, marcados a mano de la A a la X, impresos por encargo del autor.*

*** *Edición de ciento cincuenta sobretiros impresos por encargo del autor.*

**** *Edición de cincuenta sobretiros impresos por encargo del autor.*

TOMO DÉCIMOSEXTO

DE

LOS PAPELES DE SON ARMADANS

FIN

BIBLIOTECA BREVE

LA ESCULTURA DEL SIGLO XX

de

Werner Hofmann

CÁNTICO:

El mundo y la poesía de Jorge Guillén

de *Jaime Gil de Biedma*

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.

PROVENZA, 219 - BARCELONA

Revista

DESTINO

Redacción y Administración: Tallers, 62 y 64. BARCELONA

DICCIONARI

CATALÀ - VALENCIÀ - BALEAR

Inventario lexicográfico y etimológico de la lengua catalana en todas sus formas antiguas y modernas, dialectales y literarias.

Obra iniciada por MN. ANTONIO M.ª ALCOVER
Continuada por FRANCISCO DE B. MOLL
Con la colaboración de MANUEL SANCHIS GUARNER
y de ANA MOLL MARQUÉS

Volúmenes disponibles: III, IV, V, VI, VII, VIII y IX, a 650 pts. el volumen.

Volumen en prensa: el X.
Agotados y por reimprimir: volúmenes I y II.

EDITORIAL MOLL: Plaza de España, 86. Palma de Mallorca.

•

En este *Diccionari* – la obra de lexicografía hispánica más extensa emprendida hasta el presente – se dan reunidos por primera vez, referidos al idioma catalán, los siguientes valores: *Definición* de cada vocablo con sus varios significados ordenados lógicamente y numerados; *localización* de formas y significados según las regiones donde se han recogido; *documentación* a base de textos literarios desde el siglo XII hasta los autores más modernos (Diccionario de Autoridades); *modismos y refranes* explicados; *transcripción fonética* de las voces según la pronunciación de los diversos dialectos; *intensivos* (aumentativos y diminutivos); *sinónimos; etimología* estudiada científicamente; *folklore* y *etnografía*, con especial atención a los aspectos de la cultura popular ya desaparecidos o en vías de desaparición aperos, enseres, danzas, canciones, costumbres, etc.).

En Mallorca han escrito páginas memorables:

JOVELLANOS
GEORGE SAND
J. B. LAURENS
EL ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR DE AUSTRIA
RUBEN DARIO
UNAMUNO
AZORIN
JEAN RICHEPIN
FRANCIS DE MIOMANDRE
EL CONDE DE KEYSERLING
OSWALD SPENGLER
W. B. YEATS
D. H. LAWRENCE
WINSTON CHURCHILL
JEAN COCTEAU
GERTRUDE STEIN
ROBERT BRASILLACH
GEORGES BERNANOS
ROBERT GRAVES
ALBERT CAMUS
JORGE LUIS BORGES

Visite Mallorca, el más bello rincón del Mediterráneo

EDITORIAL NOGUER, S. A.

—

MEMORIAS

de

Sir Anthony Eden

1945-1957

La verdad sobre los momentos más críticos de la postguerra, desde Postdam a Suez.

Un volumen de 760 páginas, formato 14'5 x 20'8, encuadernado en tela, con sobrecubierta a tres tintas.

Editorial

REVISTA DE OCCIDENTE

Bárbara de Braganza, 12. Tel. 31 30 43. MADRID

Acaba de publicar:

PSICOLOGIA DE LA EDAD JUVENIL por *Eduardo Spranger*, 5.ª edición. (Traducción de José Caos), 368 págs., 100 pesetas.

Esta reedición, largo tiempo esperada, se enriquece con un nuevo apéndice del autor que contribuye a perfeccionar una obra ya clásica en el conocimiento del alma juvenil.

HISTORIA DE LA FILOSOFÍA por *Julián Marías*, 12.ª edición, 500 páginas, 100 pesetas.

Una nueva edición, puesta al día, de este manual que une ágilmente la claridad a la precisión.

UNA INTERPRETACIÓN DE LA HISTORIA UNIVERSAL, por *José Ortega y Gasset*, Colección de *Obras Inéditas*, 364 páginas, 90 pesetas.

Las famosas conferencias de Ortega sobre Toynbee y su interpretación de la Historia Universal. La riqueza de temas e ideas que lanza Ortega harán, sin duda, de esta obra una de las de mayor éxito de la colección de sus obras póstumas.

BIOQUÍMICA DEL CÁNCER, por *J. P. Greenstein*, (traducción de Faustino Cordón) 812 páginas con numerosas figuras y láminas, encuadernado en tela, 300 pesetas.

El libro que reúne cuanto se sabe acerca de la bioquímica de los procesos del cáncer y que será auxiliar indispensable de los médicos e investigadores de la enfermedad del siglo XX.

Pídalo en su librería habitual o a la Distribuidora General
ALIANZA EDITORIAL, S. A.

Mártires Concepcionistas, 11
Teléfono 56-59-57
Madrid, 6

SE COMPRAN

ejemplares de los siguientes libros de C.J.C. y en las ediciones que se señalan:

La familia de Pascual Duarte. Aldecoa, Madrid-Burgos, 1942.

Pabellón de reposo. Tirada de 25 ejemplares numerados. Afrodisio Aguado, Madrid, 1943.

Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes. La Nave, Madrid, 1944

Esas nubes que pasan. Afrodisio Aguado, Madrid, 1945.

Mesa revuelta Sagitario. Ediciones de los estudiantes españoles, Madrid, 1945.

El bonito crimen del carabinero. José Janés, Barcelona, 1947.

El coleccionista de apodos. Cuatro pliegos. Tirada de 100 ejs. numerados, los 20 primeros sobre papel de hilo. Interesan ejs. de las dos clases de papel. Madrid, 1947.

La naranja es una fruta de invierno Colección Hordino, Santander, 1951.

Santa Balbina 37, Gas en cada piso. Mirto y laurel, Melilla, 1952.

Ávila. Noguer, Barcelona, s. a. [1952].

Café de artistas. La novela del sábado, Madrid, 1953.

Ensueños y figuraciones. Pulga, Barcelona, 1954.

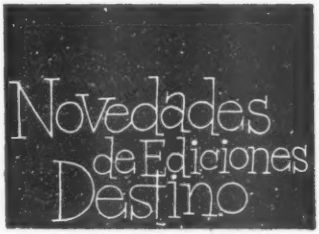
La obra literarta del pintor Solana. Discurso de recepción en la Real Academia Española, Palma de Mallorca, 1957.

También buscamos:

Revista *Fantasía,* n.° 33, Madrid, 28 de octubre de 1945.

Y los números I (1.ª ed.), II, III, XXI y XXXII-III de PAPELES DE SON ARMADANS.

Diríjanse con propuesta de venta al Administrador de esta revista.



TALLERS, 62-64 - TELÉFONO 317605 - BARCELONA, 1

—

SE HAN PUESTO A LA VENTA:

PRIMERA MEMORIA, por *Ana María Matute.*
(Premio Nadal 1959).
Precio: 75 pesetas.

LA MINA, por *Armando López Salinas.*
(Finalista Premio Nadal 1959).
Precio: 75 pesetas.

PIRÁMIDES, ESFINGES Y FARAONES
por *Kurt Lange.*
Una obra tan apasionante como *Dioses, tumbas y sabios.*
Precio: 270 pesetas.

LOS BRAVOS, por *Jesús Fernández Santos.*
La obra maestra de un joven novelista.
Precio: 75 pesetas.

Las ediciones de los
PAPELES DE SON ARMADANS

•

1. COLECCIÓN JUAN RUIZ
DE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

I.–Gerardo Diego: *Paisaje con figuras.*–40 pts.
II.–Luis Felipe Vivanco: *El descampado.*–40 pts.
III.–Miguel de Unamuno: *Cincuenta poesías inéditas.* 60 pts.
IV.–Gabriel Celaya: *Cantata en Aleixandre.*–40 pts.

2. COLECCIÓN JUAN DEL ENCINA
DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

I.–Fernando Lázaro: *Un hombre ejemplar.*–30 pts.

3. COLECCIÓN JUAN DE LOS ÁNGELES

I.–Antonio Milla Ruiz: *Sevilla.*–60 pts.

4. COLECCIÓN PRÍNCIPE DON JUAN MANUEL
DE OBRAS DE C. J. C.

I.–*Viaje a la Alcarria*

Ejemplar único. Va en compañía de: el original del poemilla *Durón (Autorretrato)*, tres hojas manuscritas del autor, el retrato del autor grabado a la punta seca, todas las pruebas de estado y el cobre de una ilustración.–Vendido.

Doce ejemplares, numerados del II al XIII. Acompañan a cada uno de ellos todas las pruebas de estado y el cobre de una ilustración, una prueba del retrato de C. J. C. grabado a la punta seca y con dedicatoria autógrafa, y el original de un poemilla.–Agotados.

Cien ejemplares, numerados del 14 al 113 y firmados por el autor y el grabador.–3.800 pesetas.

Tres ejemplares, uno para la biblioteca de la Rel Academia Española, otro para C. J. C. y el tercero para Jaume Pla, con el nombre del destinatario impreso.

Diez ejemplares de colaborador, marcados de la A a la J.

5. COLECCIÓN JUAN DE JUANES

I. – Joan Miró: *Dibujos y litografías*. En colaboración con Seix Barral, S. A. (Barcelona) y New York Graphic Society (Nueva York).

Tres ejemplares A, B y C, fuera de comercio.

Un ejemplar marcado D, con las planchas de la primera de las litografías. – 10.000 pts.

Un ejemplar marcado E, con las pruebas de las tres litografías firmadas con el «bon à tirer» del autor. – 10.000 pts.

Dos ejemplares marcados F y G, conteniendo cada uno de ellos las planchas de la 2.ª y 3.ª de las litografías, respectivamente. – 10.000 pts.

Cinco ejemplares, numerados del VIII al XII con una prueba de estado de cada litografía. – 6.000 pts.

Veintiséis ejemplares numerados del XIII al XXXVIII, con una prueba de estado de una litografía. – 4.000 pts.

En todos ellos el ejemplar de la última litografía ha sido firmado a mano y numerado por Joan Miró.

Setecientos ejemplares, numerados del 39 al 738, con la última litografía firmada por Joan Miró. – 3.000 pts.

Los ejemplares D y G y los numerados con números impares entre el VIII y el XXVIII y con números pares entre el 39 y el 639, están impresos en lengua inglesa.

•

Los cuatro Angeles de San Silvestre. Almanaque para 1958. – 85 pts.

Contraluz del Pañal y la Mortaja. Almanaque para 1959. – 125 pts.

Las Ediciones de los

PAPELES DE SON ARMADANS

•

COLECCIÓN JUAN RUIZ

DE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

De inminente aparición

JORGE GUILLÉN:

HISTORIA NATURAL

Precio de venta al público: 50 pesetas

Precio especial
para los suscriptores de PAPELES DE SON ARMADANS:
44 pesetas

•

Dirijan sus pedidos a la Administración de
PAPELES DE SON ARMADANS,
José Villalonga, 87. – Palma de Mallorca

Urbanización

Ofrece a usted la posibilidad de construirse su propia casa en un paisaje de excepcional belleza.

Información: Av. del Conde de Sallent, 12. Tel. 23618. Palma.

#189